Tüstav Arşivi
Orhan SİLİER
Bağışı

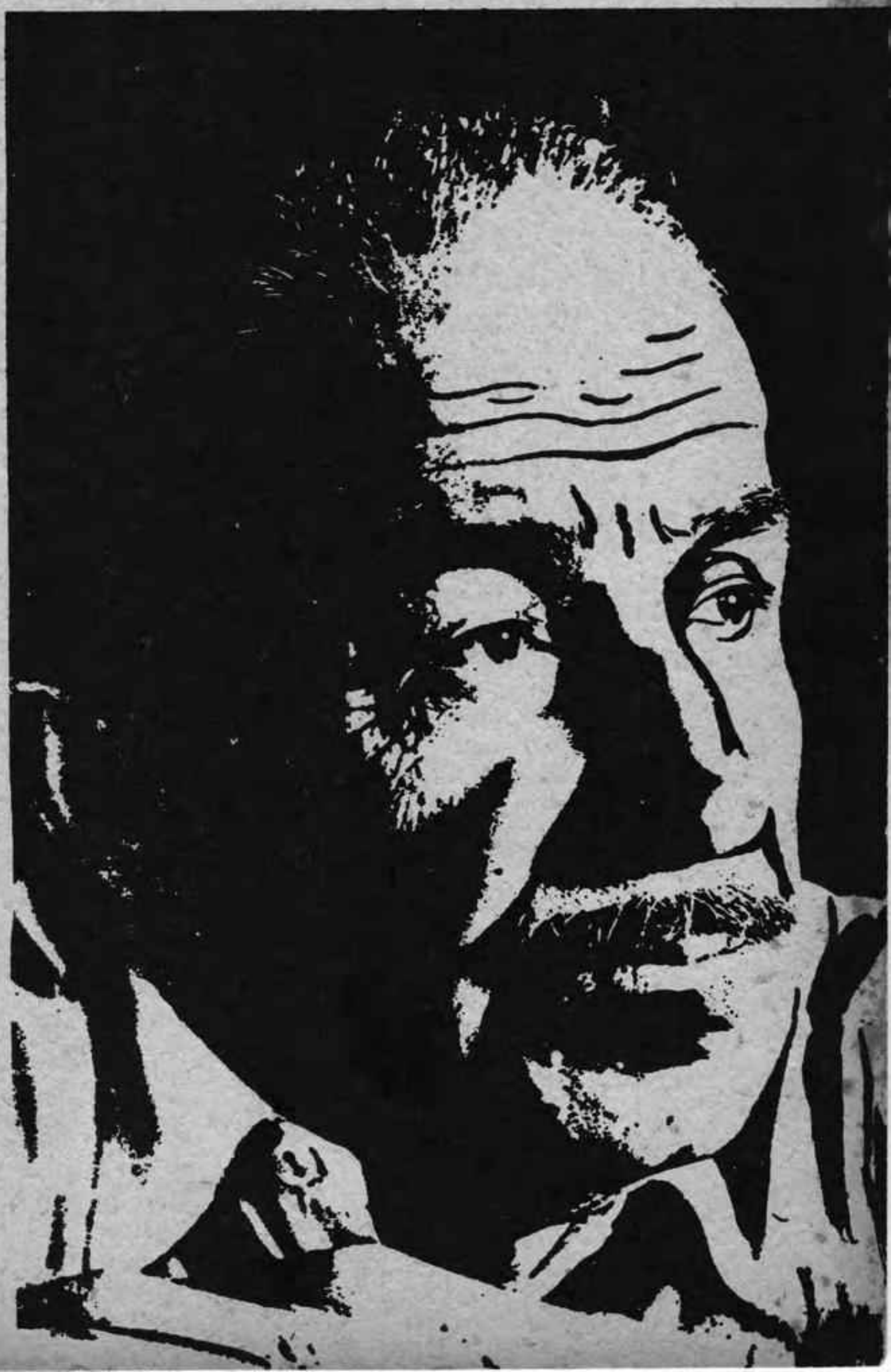
türkiye defteri

aylık edebiyat-siyaset dergisi

ORHAN KEMAL ÖZEL SAYISI

EKMEĞİN MACERALARI

ağustos '74



türkiye defteri

HAKİKİ DÜŞMAN EMPERYALİZMDİR

Orhan Kemal / Kemal Tahir'e Mektup
Taylan Altuğ / Orhan Kemal'in Romancılığı Üstüne Genel Notlar
Hulki Aktunç / Orhan Kemal'in Bütün Hikâyeleri (Giriş)
TOPLU DEĞERLENDİRME Hulki Aktunç, Taylan Altuğ, Naci Çelik

Baba Evi: Ekmek Kavgası: Avare Yıllar: Sarhoşlar: Çamaşırcının Kızı: Murtaza: Cemile: 72'nci Koğuş: Grev: Bereketli Topraklar Üzerinde: Arka Sokak: Serseri Milyoner: Kardeş Payı: Babil Kulesi: Suçlu: Devlet Kuşu: Vukuat Var: Gâvurun Kızı: Küçücük Dünya Evi: El Kızı: Hanımın Çiftliği: Gurbet Kuşları: Eskici ve Oğulları: Mahalle Kavgası: Kanlı Topraklar: Dünyada Harp Vardı: Sokakların Çocuğu: Senaryo Tekniği: Bir Filiz Vardı: İspinozlar: Nâzım Hikmet'le Üç Buçuk Yıl: Müfettişler Müfettişi: İşsiz: Evlerden Biri: Yalancı Dünya: Arkadaş Islıkları: Önce Ekmek: Sokaklardan Bir Kız: Kötü Yol: Üçkâğıtçı: Kaçak: İstanbul'dan Çizgiler

Hulki Aktunç / Orhan Kemal'in Bütün Hikâyeleri (Sonuç Notları)
Ömer Faruk Toprak / Açıklama
Necati Güngör / Orhan Kemal'de Aşk
Yaşar İlksavaş / Orhan Kemal'de Tiyatro
Orhan Kemal / Şiirler
ORHAN KEMAL'İN SÖYLEDİKLERİNDEN

*Aylık Edebiyat — Siyaset Dergisi * Sayı 10 / Ağustos 1974 * Kurucuları: Hulki Aktunç. Taylan Altuğ, Naci Çelik * Sahibi sorumlusu : Naci Çelik * Yönetim Yeri: Hüsrev Gerede cad 74/1 Teşvikiye / İstanbul * Yazışma ve Havale Adresi: Hulki Aktunç P. K. 11 Acıbadem - İstanbul * Bu sayısı 10, yıllık abonesi 50, yabancı ülkeler için 100 TL. * İlân pazarlıkladır. * Basıldığı yer: Seda Matbaası. * Yazarlardan ve okurlardan gelen mektup ve yazılar 2 liralık pul gönderildiği takdirde cevaplanır, gereğinde geri gönderilebilir. * Tek istekler için posta pulu yollanmalıdır. * Son baskı tarihi: 30 /7/1974*

Denizlerde petrol arayan ülkeler birbirine düşmekte, fakat bu ülkelerin denizlerinde (karalarında da!) petrolü emperyalizmin emrindeki yabancı firmalar aramaktadır! Ülkeler birbirlerine karşı silâhlanmakta, fakat bu silâhları o ülkelere emperyalizmin tekelleri satmaktadır! Faşist rejimler kurduran, halkları ve halktan yana güçleri inleten uluslararası soygun tekelleri ile emperyalizm, gerektiğinde o faşist rejimleri de usulünce devirmekte, fakat kendi devrilmemektedir! Ülkeler kanlı çatışmalara girmekte, bunun ürünlerini üsleri, tesisleri ve sömürü ağlarıyla yine genellikle emperyalizm toplamaktadır!

Bütün bunlar, dünya halklarının (Ortadoğu, Türkiye, Yunanistan ve Kıbrıs halklarının) emperyalizmden hesap soracağı günü belki erteler görünmekte; fakat yarattıkları pratikten alınan derslerle, hesap gününü an be an yaklaştırmaktadır.

NOT: «Türkiye Defteri»nin geçen sayısında yer alan ilk beş yazı (**«Türkiye: Tarihsel Çerçeve»** yazıları), son olayların ışığında kazandığı aktüel önemle şu an tartışmadadır. «Türkiye Defteri»nin gelecek sayısında ele alınacak ana konu, dünden bugüne **Emperyalizm ve Türkiye** konusu, bütün somutluğu ve kurumlaştırılmış görüntüleriyle emperyalizmi yeniden irdeleme açısında yoğunlaştırılacaktır.

Tüstav Arşivi
Orhan SİLİER
Bağışı

Hakiki Düşman Emperyalizmdir

Son günlerin iç ve dış siyasal gelişmeleri, ülkemizi «sıcak» bir pratiğin, savaş şartlarının eşiğine getirdi. Hattâ, «komşumuz Yunanistan'la kısmî bir savaşa girildiği» görüldü ve durum ilgililerce de belirtildi.

Toplumun olağan gelişimi içinde büyük görevler yüklenen sosyalistlerin sorumluluğu, savaş ve benzeri «sathı mail» e girildiğinde kat kat artar. Savaşlar ve buna yol açan toplumsal gelişmeler, halkların «gerçek düşman»ını kitle önünde tekrar tekrar teşhir etme ve yargılama görevini her zamankinden daha çok vurgular... Ve gerçek düşman'ın, onun işbirlikçileri ve yardakçılarının büyük somutluk kazandığı ortamı oluşturur.

Üzerinde oyun oynanan ve hedefin şaşırtılması yönünde egemen güçlerce kullanılan bir somutluktur bu: Temeli «dünya kapitalist güçlerinin, sömürgeciliğin, giderek emperyalizmin ekonomik amaçlarına ve çelişkilerine dayanan savaş» kavramı (gerçek), örtbas edilmeye çalışılır... «İki halkın veya halkların düşmanlığından doğan savaş» kavramı (düzmece gerçek) yerleştirilmeye çabalanır. Egemen güçlerin gerçekten yararına olan bu çabalara, o güçlerin etkisi altındaki bütün kitle iletişim araçları (basın, radyo, televizyon, sinema ... vb.) âlet edilir. Hattâ, sözü edilen savaş sathı mailinde sosyalistlerin bile yolunu şaşırdığı, emperyalizme bilmeyerek hizmet ettikleri görülmüştür sosyalizm tarihinde.

Sorunun büyük önemine değinmemizin nedeni, son olaylarla birlikte ortaya çıkan gelişmelerin ülkemizde de bazı kitle yayın organlarında yanlış konmasıdır. Bu yayın organlarından kiminin «sol» bilinmesi, yanlışlığın tehlikesini daha da artırmaktadır. Asgarî yanlışlığın, emperyalizm ve faşizmi değil, bu gerici sistemlerin uygulama alanı iki ülkeyi ve bazen yalnızca maşaları (Nixon, Kissinger, Gizikis, Sampson) hedef göstermekle belirişi, ürkütücüdür.

Günümüzde, Ege kıta sahanlığı tartışmasıyla başlayan, Kıbrıs olaylarıyla aktüel önemi hızla artan sorun; genellikle dünya konjonktürü içinde Ortadoğu ve emperyalizm (Amerikan emperyalizmi, kapitalizmin vatanı Avrupa ülkeleri, giderek AET emperyalizmi), özellikleyse Türkiye, Yunanistan ve Kıbrıs'ın emperyalizmle ilişkileri somut olarak ortaya konup çözüme sürülmedikçe kanamaya devam edecektir.

Emperyalizm ve Ortadoğu ilişkilerinin tarihsel boyutları hatırlanırsa, emperyalizmin bu bölgede bağımsız ve güçlü devletlere, sol gelişmelere veya daha büyük güçte bir «halklar birliği»ne kesinlikle tahammül edemediği görülür.

Emperyalizmin ekonomik sömürü ve buna bağlı stratejik çıkarlar jandarmalığı, Ortadoğu'da 1870'lerden beri hiç bir halkın kendi ülkesi ve bölge üzerinde bağımsız etki kazanmaması için elinden geleni ardına komamaktadır. Etnik ayrılıklar körüklenmekte, kendi gelişmeleri için («emperyalizme zararlı olmayacak savaşlar» dışında) her şeyi yapması gereken ülkeler kökten çözümlerin uzağına düşürülmektedir.

Denizlerde petrol arayan ülkeler birbirine düşmekte, fakat bu ülkelerin denizlerinde (karalarında da!) petrolü emperyalizmin emrindeki yabancı firmalar aramaktadır! Ülkeler birbirlerine karşı silâhlanmakta, fakat bu silâhları o ülkelere emperyalizmin tekelleri satmaktadır! Faşist rejimler kurduran, halkları ve halktan yana güçleri inleten uluslararası soygun tekelleri ile emperyalizm, gerektiğinde o faşist rejimleri de usulünce devirmekte, fakat kendi devrilmemektedir! Ülkeler kanlı çatışmalara girmekte, bunun ürünlerini üsleri, tesisleri ve sömürü ağlarıyla yine genellikle emperyalizm toplamaktadır!

Bütün bunlar, dünya halklarının (Ortadoğu, Türkiye, Yunanistan ve Kıbrıs halklarının) emperyalizmden hesap soracağı günü belki erteler görünmekte; fakat yarattıkları pratikten alınan derslerle, hesap gününü an be an yaklaştırmaktadır.

NOT: «Türkiye Defteri»nin geçen sayısında yer alan ilk beş yazı (**«Türkiye: Tarihsel Çerçeve»** yazıları), son olayların ışığında kazandığı aktüel önemle şu an tartışmadadır. «Türkiye Defteri»nin gelecek sayısında ele alınacak ana konu, dünden bugüne **Emperyalizm ve Türkiye** konusu, bütün somutluğu ve kurumlaştırılmış görüntüleriyle emperyalizmi yeniden irdeleme açısında yoğunlaştırılacaktır.

türkiye defteri

HAKİKİ DÜŞMAN EMPERYALİZMDİR

Orhan Kemal / Kemal Tahir'e Mektup
Taylan Altuğ / Orhan Kemal'in Romancılığı Üstüne Genel Notlar
Hulki Aktunç / Orhan Kemal'in Bütün Hikâyeleri (Giriş)
TOPLU DEĞERLENDİRME Hulki Aktunç, Taylan Altuğ, Naci Çelik

Baba Evi: Ekmek Kavgası: Avare Yıllar: Sarhoşlar: Çamaşırcının Kızı: Murtaza: Cemile: 72'nci Koğuş: Grev: Bereketli Topraklar Üzerinde: Arka Sokak: Serseri Milyoner: Kardeş Payı: Babil Kulesi: Suçlu: Devlet Kuşu: Vukuat Var: Gâvurun Kızı: Küçücük Dünya Evi: El Kızı: Hanımın Çiftliği: Gurbet Kuşları: Eskici ve Oğulları: Mahalle Kavgası: Kanlı Topraklar: Dünyada Harp Vardı: Sokakların Çocuğu: Senaryo Tekniği: Bir Filiz Vardı: İspinozlar: Nâzım Hikmet'le Üç Buçuk Yıl: Müfettişler Müfettişi: İşsiz: Evlerden Biri: Yalancı Dünya: Arkadaş Islıkları: Önce Ekmek: Sokaklardan Bir Kız: Kötü Yol: Üçkâğıtçı: Kaçak: İstanbul'dan Çizgiler

Hulki Aktunç / Orhan Kemal'in Bütün Hikâyeleri (Sonuç Notları)
Ömer Faruk Toprak / Açıklama
Necati Güngör / Orhan Kemal'de Aşk
Yaşar İlksavaş / Orhan Kemal'de Tiyatro
Orhan Kemal / Şiirler
ORHAN KEMAL'İN SÖYLEDİKLERİNDEN

*Aylık Edebiyat — Siyaset Dergisi * Sayı 10 / Ağustos 1974 * Kurucuları: Hulki Aktunç. Taylan Altuğ, Naci Çelik * Sahibi sorumlusu : Naci Çelik * Yönetim Yeri: Hüsrev Gerede cad 74/1 Teşvikiye / İstanbul * Yazışma ve Havale Adresi: Hulki Aktunç P. K. 11 Acıbadem - İstanbul * Bu sayısı 10, yıllık abonesi 50, yabancı ülkeler için 100 TL. * İlân pazarlıkladır. * Basıldığı yer: Seda Matbaası. * Yazarlardan ve okurlardan gelen mektup ve yazılar 2 liralık pul gönderildiği takdirde cevaplanır, gereğinde geri gönderilebilir. * Tek istekler için posta pulu yollanmalıdır. * Son baskı tarihi: 30 /7/1974*

Orhan Kemal'den Kemal Tahir'e Mektup

16/10/942

Kardeşim Kemal Tahir

«Sağırdere»yi bir hamlede okuyup bitirdikten sonra «mabâdini» nasıl aradım ve hâlâ nasıl arıyorum tasavvur edemezsin. Yamörenli Mustafa bütün cepheleriyle ne güzel canlanmış! Esasen bütün diğer tipleri de Mustafa'ya yakın bir kesinlikle hatırlıyorum. Hele Cemal Usta, Mustafa'nın han odasına kabul ettiği hasta adam, hırsız İsmail, hasta adamın karısı, köy, Pehlivan Vahit, müspet bir rol oynamasına ve romanda silikçe olmasına rağmen pekâlâ canlanmış bulunan Yamörenli Mustafa'nın abisi Murat'ın, isimlerini unutmama rağmen içimde tatlı, acı tuhaf hisler bırakan insanlar fevkalâde canlı ve sahiciydi.

Sen artık bizim en iyi romancımız oldun yahut olmaktasın. Seni tebrik eder, üzerinde «roman» damgasını taşıyan diğer eserlerini görmeyi temenni ederim. İnşallah gerek bu «Sağırdere» gerekse «Kelleci Memet» birer deneme olurlar da (Şolohof, Malro) derecesindekilerin bir mübeşşiri olarak kalırlar.

«Sağırdere»nin gerisini bir ihtiyaç halinde bekliyoruz.

Bana gelince (tembellik) dehşetli bir aşkla yakama sarılmış. Galiba dört kadar şiir yazdım. Onlardan birisini sana yolluyorum. (Şu ferfene romanı) denemesine başlamak, küçük hikâyeler yazmak velhasıl onbir aya düşen tahliye gününde bir hayli yüklü çıkmak lâzım. İkdam'da Orhan Kemal imzasıyla benim eski hikâyeler neşr olunuyor. Bir tanesinin de, «Yürüyüş» mecmuasında neşredileceğini gazetedeki bir kısa haberde gördüm. Bu hikâyeler «Uyku» kitabının içindeki hikâyelerdir.

Nâzım Hikmet'le birlikte Felsefe Notları çıkarıyoruz. Lenin'in bir fransızca kitabından. O tercüme ediyor. Bu notların tabii sana da bir kopyesini göndereceğiz.

Bayramın ikinci gününü dışarda geçirdim. Maliyede iş vardı. Arkadaşlarla çıktık. Çocukluk günlerimizin gürültülü, davullu, şamatalı bayramı yoktu. Hapisanedeki ziyaretler, merasimler filân daha şatafatlıydı. Bunu ziyarete gelenler de tesbit ediyorlardı. Size bayram hatırası bir de resim yolluyoruz.

Raşit Kemali

Kemal Tahir'e gönderilen
Mahpus Mektuplarından.

Taylan Altuğ

Orhan Kemal'in Romancılığı Üstüne Genel Notlar

1

Türk romanında, Anadolu insanına yöneliş şeklinde kendini gösteren 1940'ların edebî açılışı, taşıdığı sosyal gerçekçi eğilimle öne çıkar. Türkiye'de romanın kendi toplumunun aslî gerçeklerine dolaysız, kuşatıcı; tesbit, tasvir, gözlem ve izlenime dayalı bir üslûpla bu ilk temel yönelimi, geçen zaman süresince farklı eğilimlerde derinleşerek, ulusal gerçekçi ve sosyal eleştirici Türk romanını oluşturacaktır. Orhan Kemal'in de içinde yer aldığı bu **gerçekçi** roman oluşumu, değişen, eski kabukları parçalanarak yeni üretim ilişkilerine açılan toplum yapısının hareketli ortamında, ağır basan gerçekliği, kır kesimi ve köy - şehir zıtlığının getirdiği dinamikler çerçevesinde verirken; sosyal gerçekçi kalıcı yaratışlar yoluyla tarihî bir dönemin artistik açıklamalarını da birlikte getirmiştir. Bu, roman alanında o zamana kadar gerçekleştirilmiş olandan ayrılan yeni ve güçlü bir nitel sıçramanın ifadesini verir.

İçinden çıktığı toplum katıyla (siyasal şartların düşkünleştirdiği bürokrat aile) bağlarını koparmaya yönelik aylak «küçük adam»ın serüvenlerini dilegetiren otobiyografik roman denemeleriyle ilk çıkışını yapan Orhan Kemal, yaşama kavgasının peşinde kır ve şehir emekçilerinin dünyasına girerek ,yakından tanımak ve «bilmek» fırsatını elde ettiği bu toplumsal katların insanî gerçeğini yansıtan romanlarıyla sözü edilen sosyal gerçekçiliğin yalın, basit ve tipik örneklerini verir. Girdiği yeni toplumsal katla bireysel bütünleşme sağlayamamanın sancısını çeken Orhan Kemal, yazdıklarıyla bu bütünleşmeyi başka bir düzeyde gerçekleştirmenin haklı kıvancını taşır. Orhan Kemal romanını kalıcı kılan, onu geleceğe maledecek olan da, öncelikle, yazarın çok

sayıdaki roman toplamı içinde üzücü bir azlık gösteren, sosyal gerçekliğin doğrudan ve çarpıtılmamış bir yansımasını getiren bu tür edebî yaratışlardır. Elbette Orhan Kemal'in romancılığı ve roman formasyonunu oluşturan gerçekçi anlayışı, onun kendine özgü zengin insan dünyası çerçevesinde ve bütün romanlarını kuşatan bir genişlik içinde düşünülmelidir. Onun sosyal gerçekliği tarayan roman projektörü, küçük burjuvaları, düşkün memur ailelerini elit bürokrat zümreyi, toprak ağalarını, gecekondu insanlarını ve toplum dışına düşmüş geniş bir insan kesimini de kaplar. Ancak bu yönelimde, yazarın gerçekçi anlayışının yetersiz kaldığı ya da bütünüyle ortadan kalktığı romanlarının da çok sayıda olduğu bir gerçektir. Öte yandan Orhan Kemal'in roman bütünlüğünün taşıdığı bir başka değer toplamı da, Türk toplum yapısına ilişkin zengin sosyologik material ve Türk insanına, özellikle de orta tabaka ve alt tabaka insanlarının yaşama şartlarına ilişkin gerçekçi ve son derece zengin insanî verilerde karşılığını bulur. Genel olarak sanat eserinin ve özel olarak da romanın bilgi'ye ilişkinliği, bilgi verici yönü gözönüne getirilirse, Orhan Kemal romanının sosyal gerçekliğe ait geniş ham malzeme barındıran bir kaynak olduğu görülür.

2

Orhan Kemal romanının kaynaklarına yönelindiğinde, onun gerçekçi temelini ve sağlam sosyal tabanını kuran iki ana unsurla karşılaşılır:
a) Yazarın yöneldiği, içinde yer aldığı ve romanında yansıttığı sosyal gerçeklerin; konu edindiği sosyal katların kendi başına taşıdığı önem. Tematiğin, malzemenin bağımsız ve yenilikçi gücü. Yeni muhteva'nın yazar'a sağladığı dinamik ve içinde taşıdığı potansiyel öz aşma'sı. Bu unsur Orhan Kemal romanının Batı kalıpları dışında bağımsız ve güçlü çıkışına imkân verdiği gibi, romanların sosyologik boyutunu da oluşturmaktadır. Ancak bunun yanısıra, kimi zaman da romancıyı passiv ve tavırsız bir yansıtıcı, edebî bir iletken durumuna getirmektedir.
b) Gerçekliğin geniş ölçüde dolaysız (direct) yansıtılmasına dayanan, yazarın duygu ve düşüncelerini edebî oluşta en aza indirgeyen tasvirci, tesbitçi üslûbuyla, pratikten gelme, fakat aynı zamanda duyarlıklı bir estetik formasyon. (İnsan sevgisinin ve insana ilişkin umudun yönlendirici fonksiyonu da bu formasyonda yer alır.) Gerçeğin içinden çıkan ve büyük ölçüde ona dayanan yazarın yabancılaşmamış öz'ü verme tarzındaki doğruluk.

Orhan Kemal gerçekçiliğinin taşıdığı sağlıklılığın olduğu kadar, onun romancı eksikliğine ışık tutan ve girdiği olumsuz eğilimlerin anlaşılmasını sağlayan özellik, bu gerçekliğin dolaysız ve naiv niteliğidir. Orhan Kemal, gerçekliğe araştırıcı, irdeleyici ve çözümleyici bir yaklaşımdan; bilimsel bir metod yoluyla gerçekliği derinlemesine kavrayan bir tavırdan yoksundur. Yazarın bireysel ve toplumsal bilinci de, geniş ölçüde pratikten gelme naiv ve basit unsurlara dayanır. O, yaşanan hayatın bilincindedir, bu hayatın ardında yatan temel gerçeklerin değil. Nitekim yazar, romanlarında, «insanlar temelde iyidirler, onları kötü yapan toplumun bozuk düzenidir,» şeklindeki yüzeysel ve gözleme dayanan bir bilinci aşamamıştır. Bu yetersizlik de, onun, gerçekliğin dış yüzünü bütün çıplaklığıyla vermeyi başaran, fakat bu görünür gerçeğin ardında yatan aslî ve kalıcı yönleri yeterince açığa çıkaramayan bir yazar olarak kalmasına yolaçmıştır. Öte yandan bu dolaysız tasvirci gerçekçiliğin kendi başına taşıdığı sağlamlık, yazarın en sıradan romanlarında bile bütünüyle ayakları yerden kesik, gerçekdışı anlatılar ortaya koymasını kısmen de olsa önlemiştir. Onun, şartların zorladığı piyasa işi romanlarında görülen ve yazarlık serüveninin dramatik bir yönünü ortaya koyan bilinçsiz içsel direnmenin kaynağı buradadır.

Orhan Kemal, bilgisel, ideologik ve estetik bir birikimden yoksun, buna karşılık pratikle, yaşanan hayatla derinden ve içten bağlantılı bir roman formasyonuna sahiptir. Bu formasyon yazarı, gerçeği, kendi subiektivitesi yönünde ya da dışsal ideologik kalıplar çerçevesinde çarpıtma, idealize etme, yabancılaştırma gibi olumsuz eğilimlerden uzak tutmuş ancak yaşanan ve «iyi bilinen» malzemenin tükendiği yerde ise, naiv tavrın yerini, yazarın romancılığını önemli ölçüde etkileyen «melodram»ların şematik formunun almasına yolaçmıştır. Orhan Kemal romanında yukarda belirtilen temel eksikliğe bağlı olarak ortaya çıkan «perspektiv yokluğu» da yazarın melodram kuruluşlarına kolaylıkla kendini kaptırmasının bir sebebidir. Ayrıca, perspektivsizlik, romansal malzemenin ve ayrıntıların bilgisel bir metoda ve önem derecesine göre ayıklanıp seçilmesi sorununun olmayışı, gerçekçiliğin natüralist çizgilerde sığlaşmasına, yalınkatlaşmasına yolaçmıştır.

3

Orhan Kemal romancılığında karşılaşılan yetersizlikler, onun içinde yer aldığı maddî - manevî genel şartlar ve bireysel varlığını sürdürmek için mücadele ettiği özel şartlar (geçimini yazarlık yolu ile sağla-

mak durumu ve bunun getirdiği olumlu - olumsuz etkiler), göz önünde tutularak ortaya konulmuş ve eleştirel bir mahiyetten çok, Orhan Kemal romancılığını yerine oturtma amacı taşımıştır. Yazarın hayatını zor şartlar içinde yazı yazarak kazanması olgusu, kendi başına bu olgu, onun romancılığını ne olduğundan üstün kılar, ne de aşağı bir duruma getirir. Ancak, son hesaplaşmada, araştırılan ve değerlendirilmeye çalışılan «edebî niteliğe» ilişkin birtakım ipuçları sağlar, **bahaneler** değil. Bu çerçeve içinde Orhan Kemal'in, kendi dar ve yetersiz bireysel dünyasını, geniş toplumsal bağlantılarla aşarak; yaşadığı çağın sosyal gerçekliğine ışık tuttuğu, bu gerçekliğe ilişkin **tekil** ve rastlantısal açıklamalar getirdiği söylenebilir. Ayrıca taşıdığı insancıl ve popülist eğilimlerle de bir «halk yazarı» olarak ortaya çıkan Orhan Kemal'in kendine has gerçekçiliği ile Türk romanında özgün bir kişilik kurmayı başardığı da belirtilmelidir. Bu kişiliğin uzantıları, insana yaklaşımındaki sevecan tavra; «olumlu tip» gibi, gerçekliğe dıştan yamanan idealist romantik kavramlaştırmalara; bireysel ve öznel yaşantı'dan kaynaklanan ve sonradan genelleştirilerek muğlak ve gerçeklikte karşılığı olmayan kavramsal bir tipologi haline getirilen «küçük adam»a; romanların ve yazarın edebî serüveninin anahtarını veren «ekmek kavgası» gerçeğine gidip gelerek geniş ve zengin bir roman dünyasında yerlerini alırlar. Orhan Kemal'in romanları, romancılığından ağır basıyor dense, ki bu paradoksal yargının bilimsel karşılığı pratiğin teoriye ağır basmasıdır, pek de yanlış birşey söylenmiş olmaz.

Orhan Kemal'in romancılığı, başlarda belirttiğimiz iki determinant unsura katılan kişisel yazarlık yeteneği ve kalem ustalığıyla, sonda, başlı başına bir «janr» oluşturan «yazı işçiliği»ne dönüşür. O, derin insan sevgisi ve halkçı özlemlerinin güdümünde, yaşarnasıyla ve romanlarıyla katılmak istediği «emek insanları»nın ve onların içinde yer aldığı sosyal gerçekliğin edebî bir tanığı olur.

Hulki Aktunç

Orhan Kemal'in Bütün Hikâyeleri

(Giriş)

Orhan Kemal'in hikâyemiz içindeki eylemi, 1940'lardan 1968'e uzayan dönem süresince, yaklaşık 20 yılı kapsar. 1949'da «Ekmek Kavgası»ndan başlayarak 1968'de «Önce Ekmek» kitabıyla noktalanan hikâye yazarlığı; zengin bir halk dünyasının, Orhan Kemal'in kişi olarak bu dünyanın olgularıyla, inançları ve hayat görüşüyle çakışan kişisel yaşayışının izlenimlerinden, tespitlerinden kaynaklanır. Adanalı Orhan Kemal'in, mahpus Orhan Kemal'in, İstanbullu Orhan Kemal'in; adanalı, mahpus ve İstanbullu kişileri... üstelik, yakın toplumsal tarihimizin büyük hareketlilik, sınıfsal akışkanlık gösterdiği yıllarda hikâyece bir destan yaratırlar.

Yazarın on iki hikâye kitabında, tekrarlananlar, küçük değişikliklerle değişik baskılarda yer alanlar dışında, 163 hikâye, genellikle bir «ekmek kavgası» yaklaşımında emekçi halkın «gündelik tarih»ini dışa vurur. Hikâyeye yaraşan da budur bir bakıma. Küçük adam'ların, ırgatların, işçilerin lumpenlerin, bunlara bağlı olarak çocukların, genellikle karşıt tipler olarak yansıtılan büyük memur, avukat, hâkim, doktorların; birinci gruba yönelinen hikâyelerde yer yer beliren ağaların, fabrika patronlarının o «büyük» hayatı, gerçekçi hikâyeye özgü kısa ve kesin çizgilerle toparlanır, geniş boyutlu bir «bütün» oluşturur.

Küçük hikâyelik hiç bir ayrıntısı zaman içinde gözden kaçırılmamış, kişilerinin dış dünyaları, algıları, kendilerine özel o «safyürek» gerçekçiliklerinden (sözgelişi, dialoglar yoluyla) iç dünyalarına girilmeye çalışılmış büyük bir hikâye alanıdır bu. Ve kuşkusuz, Cumhuriyet Dönemi Hikâyesinin en saygıdeğer, inceden inceye üstünde durulması gerekli bir yazarlık eyleminin sonucu olarak edebiyatımızda yerini almıştır.

Orhan Kemal'in hikâyeciliğini bütünüyle gözden geçirmeye çalışacağım bu deneme, bir eleştirel tembelliği uyardığı kadarıyla da gö-

revini yapmış sayılabilir. Bunun yanında, zengin bir hikâye dünyasının dökümüne de girişmesi, bu dökümden hikâyeciliğimiz lehine «bir şeyler», yararlı bazı sonuçlar çıkarma çabası da, yazının amacıdır.

Şimdi, Orhan Kemal'in hikâyeye giriş yıllarına kısaca göz attıktan sonra, söz konusu döküme başlanabilir.

ORHAN KEMAL'İN HİKÂYEYE GİRİŞ YILLARI
(Genel ve özel şartlar)

İkinci Dünya Savaşı'nın sona erdiği yıllar, CHP iktidarının da giderek sona erdiği yıllardır. Görünüşte ilerici, memur ilerici bir yönetimin ilk tohumlarını attığı, «her ferdi birbirine muhtaç», dolayısıyla kavgasız gürültüsüz (!), değil kavga gürültü «icraat» dışı ses çıkaranların bile derhal tepelendiği Cumhuriyet Türkiyesi, sancılı gelişmeler içindedir artık. Amacı milyonerler yetiştirmek olan Cumhuriyet yönetimi, milyonerlerin yetişeceği toprakla olan bağlantısını, halkla «dialog» çabalarını tarihsel olarak yitirdiği gibi, artık aktüel olarak da devre dışı kalma durumundadır. Sık sık belirtildiği gibi yalnız üst yapısal bir yalnızlık değildir, düştüğü açı... altyapısal değişimler sonucunda da halkın karşısına düşmüştür.

Toplum üstündeki ekonomik egemenliklerini Cumhuriyetin emekçilerden uzak, halkla göbek bağı olmayan yönetiminde pekiştiren «yeni zengin»ler, ağır ağır sanayie yönelen toprak ağaları, işbirlikçi şehir burjuvazisi ve tefeci-bezirgân sermaye bir yanda... İngiltere'den dünya jandarmalığını teslim alan ve Ortadoğu'ya büyük iştahlar besleyen Amerikan emperyalizmi bir yanda. Artık, kendi geliştirdiği güçlerin hızına yetişemeyen ve yıpranmış bürokratik devlet mekanizmasından kesinlikle hoşnut değiller. Bu hoşnutsuzluğu tümleyen, genis seçmen kitielerinin ekonomik hızlanma ve büyümeye özlemleri...«ikinci parti» deneylerinde, seçmelerini kendilerince «kötünün iyisi»nden yana koymaları.

Amerikan tipi bir ikinci partinin, bir yığın partisinin, yukarıda belirtilen iç ve dış dinamiklerin güdümünde iktidarı alması an meselesi. Ve alıyor.

İç göçün çığlaştığı, uzun çöpün kısa çöpün artık iyiden iyiye belirginleştiği büyük ekonomik değişim yılları, biraz öncesiyle, savaş yıllarının iç yıkımıyla birlikte Orhan Kemal'in hikâyeciliğinde bir toplumsal çıkış ivmesidir. Hikâyelik olayların tabanı, hikâye kişilerinin durum'larını belirleyen maddî açı, Orhan Kemal hikâye haritasının ekonomik rengi...

1936 çıkışlı ustaların, Sabahattin Ali ve Sait Faik'in hikâyeciliğini belirleyen ortam ve birikim (bk. Cumhuriyet Hikâyesi Üzerine, Yeni Dergi 105), Orhan Kemal için büyük nitel değişikliklerle, daha sarsıcı, daha da kesin seçmeler gerektiren bir özelliğe bürünmüştür.

1936'yı 1949'a bağlayan dönem içinde Sabahattin Ali ve Sait Faik'in hikâyecilik eylemi gelişerek sürmekte; hikâye, büyük seslerin belirmemesine karşılık, alanını genişletedurmaktadır.

Toplumcu gerçekçiliğe doğru aşılacak ve aşılmakta olan «toplumsal» gerçekçilik, **1937**'de Bekir Sıtkı ile (Talkınla Salkım); **1938**'de Sadri Ertem'le (Bir Şehrin Ruhu), İlhan Tarus'la (Doktor Monro'nun Mektubu), halk yazarlığı yaklaşımında Osman Cemal Kaygılı (Sandalım Geliyor Varda) ve Mahmut Yesari (Yakacık Mektupları) ile sürdürülür. Yine **1938,** eski ustaların da hikâye alanında göründüğü bir yıldır (Hüseyin Rahmi: Kaatil Buse / Ömer Seyfeddin: Toplubasım başlangıcı). **1937**'de «İhtiyar Dost», **1939**'da «Kadın Pençesi» ile sesi duyulan Halit Ziya'yla birlikte eskiler, hikâyeye gelen yepyeni çevrelerin, kişilerin ve dilin (kendileri karşısında daha da belirginleşmesini sağlayan) «tali» bir yoldurlar artık. Bütün ustalıklarına, «hikâyeciliği» kesinlikle elde etmiş ürünlerine karşılık.

1939'da Kemal Bilbaşar (Anadolu'dan Hikâyeler), Halikarnas Balıkçısı (Ege Kıyılarından), Kenan Hulusi (Son Öpüş), F. Celâlettin (Keloğlan Çanakkale Muharebelerinde); **1940**'ta «Memleket Hikâyeleri»yle unutulmaz Refik Halit (Gurbet Hikâyeleri), Kenan Hulusi (Bir Otelde Yedi Kişi); **1941**'de dönemin ikinci plânda kalan hikâye emekçileri Bekir Sıtkı (Herkes Kendi Hayatını Yaşar), Kemal Bilbaşar (Cevizli Bahçe), Samim Kocagöz (Telli Kavak), Umran Nazif (İçimizden Birkaçı)...

... Orhan Kemal'in ilk hikâyesi, 1940'ta «Yeni Edebiyat» dergisinde yayınlanır. «Babaevi» romanından bir episoddur «Balık»...

Yine o yıllarda yayınlanan şiirleri, kesin bir Nâzım etkisi altında çalışmalardır.

Orhan Kemal'in umutsuz sayılabilecek bu şiir çalışmaları, onun «nesir» yeteneğinin keşfinde yardımcı olmuştur.

«Bir başka gün nerdense eline (Nâzım'ın eline - h. a.) bir 'roman başlangıcı'm -sözüm ona- geçer. Okur.

O sıra ben hapisane avlusundaydım. Ayaklarında takunyalar, koşarak, heyecanla geldi. Âdeta soluk soluğa sordu:

— Siz mi yazdınız bunu?

Çekinerek:

— Evet... dedim.

— Birader, dedi, neden bahsetmezsiniz bundan. Siz nesir yazın nesir!

Hayretler içindeydim.. O, uzun uzun anlattı, sonra bir 'küçük hikâye' denememi söyledi. Edebiyatımızın, kaideleriyle hemen hiç uğraşmadığım, en yabancısı olduğum tarafı hikâyecilik bölümüydü.

Nâzım:

— Daha iyi, diyordu, hiç kimsenin tesirine kapılmadan, kendinize has şekli bulursunuz!

Artık şiiri ikinci plâna atmıştım. «(Orhan Kemal, «Nâzım Hikmet'le Üç Buçuk Yıl», s. 42 - 43)

O günden sonra da Orhan Kemal, Nâzım'ın, bir ölçüde de Kemal Tahir'in dostlukları çerçevesinde «hikâye»de yürümeye başlar. Öğrendiklerini derhal yaşadıkları gördükleriyle birleştirmede ustalaşır. Ve hikâyede karar kılar.

Orhan Kemal'in hikâyeye girişinde sanatsal etkinliğiyle, günlükyaşamasıyla bu özel ortamın oynadığı büyük rol, Nâzım'ın «Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar»ında somutlaşmakta, âdeta adım adım izlenebilmektedir: Sayfa 14, 16, 48, 50, 53, 55, 79, 90, 93, 91, 115, 120, 129, 136, 137, 140, 141, 148, 149,150, 153, 154, 155, 160, 161, 162, 165, 173, 174, 175, 177, 186, 187,190, 199, 203, 207, 208, 209, 213, 219, 223, 236, 237, 255, 262, 270, 271, 286, 313, 334...

Nâzım Hikmet - Orhan Kemal ilişkisi, başka bazı kitaplarda da kısmen görülmektedir: «Bursa Cezaevinden Vâ - Nû'lara Mektuplar» (s. 165); «Oğlum Canım Evlâdım Memedim» s. 114, 125, 143)...

Orhan Kemal, hikâyeye bu genel ve özel şartlar altında girer.

NOT: *İlerdeki hikâye dökümleri ve SONUÇ NOTLARI, «Orhan Kemal'in Bütün Hikâyeleri» yazısının parçalarıdır*

"Ekmeğin Maceraları"

toplu değerlendirme

1949 **Baba Evi**

Orhan Kemal kendisini anlatmakla girişmiş yazıcılığa. Daha önceleri dergilerde yayınlanan hikâyelerin çoğu da bu otobiyografik eserinden parçalar niteliğinde.

Orhan Kemal yine bu ilk kitabına bir fantaziyle başlamış. «Önsöz» başlığı altında şöyle yazıyor:

> «Küçük Adam'ı Adana kahvelerinden birinde tanıdım, tesadüfen. Sakallı yüzünü avuçları içine almış, düşünüyordu. Açık mavi gözleri, kıvırcık sarı saçları vardı. Birbirimizi uzun uzun gözden geçirdikten sonra, yanıma geldi. Beni birisine benzettiğini söyledi. Maksadının konuşma kapısı açmak olduğunu anlıyordum. Derhal ahbap olduk.
>
> Bana hayat macerasını çok sonra, ısrarlarım üzerine, uzun uzun anlattı. Bunları yazmasını söyledim, güldü.

'sen yaz istersen!' dedi. Çoşarak anlattığı şeylerden tuttuğum notlar bir haylidir. Bu ciltten sonra ihtimal ikinci, üçüncü, dördüncü ciltler meydana gelecek... O şimdi nerede mi?

Kimbilir? KÜÇÜK ADAM'lara mahsus çileli bir hayatı sürerek, belki İzmir'de, belki İstanbul'da, belki de Van'da...»

Bu bir çok yazarın sık sık başvurduğu, kitabın havasına sokma, okuyucuyu alıştırma oyunudur. «Bu romanda anlatılanların gerçeklerle hiçbir ilgisi yoktur», «bu romandaki bütün kişiler şu tarihte yaşamışlardır, ama ayıp olmasın diye adlarını değiştirdik» gibi, ya da «bu romanda anlatılanlar aziz çingene dostum arap bilmemkimden duyduklarımın aynısıdır» gibi fantazi sunuşlara hep rastlarız (1)

«Küçük Adam» lâfına gelince. Orhan Kemal'in daha ilk başta adı insana ürküntü veren küçük adamlığa sahip çıkması şaşırtıcıdır. Üstelik kendi hayat hikâyesine bu genel başlığı koyması düşündürücüdür.

Düşündürücü olan bir başka yön ise, bu yabancı kaynaklı «Küçük Adam» tanımlamasına o çağın eleştirmenlerince ve sanatçılarınca hiç bir tepkinin gösterilmemesidir. Tersine «Küçük Adam» kavramı hemen yorumlanıp, genelleştiriliverir:

«Küçük Adamın Günlük Yaşayışı teması, bizim hikâyeciliğimizde, küçük memur, seyyar satıcı, esnaf işçiler, zenaat erbabı, köyden kopmuş rençberleri de içine alan çok geniş bir kalabalığın yaşaması anlamına gelmektedir. Henüz bir sınırlaması ve tarifi yapılmamış bu 'Küçük Adam' sözü çeşitli hikâyeciler arasında, toplum basamaklarındaki yerlerinden kopmuş veya yerini bulamamış, kendini boşlukta ve sıkıntıda duyan dayanıksız her insan için geniş ölçüde kullanılmaktadır.» **(Tahir Alangu - Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman,/ cilt 2 / s. 381 / 1965)**

---

(1) Eser Gürson bu açıklamayı şöyle yorumlar:

«... Oysa biz bu açıklamayı, —iyi bir rastlantıyla— yazarın kendi kusurlarını yine kendi kalemiyle tanımlaması olarak değerlendiriyoruz.

(a) Kendisini 'küçük adam' olarak nitelendiren yazar, romanda otobiyografik kişiliğiyle kuramadığı ağırlık ve etkinliği, 'küçük adam' perdesi altında gizlemekte, (b) bir romanı bütünlemekten çok bütün içinde bağımsızlaşan, yer yer birbirini iten, biri diğerini unutturan, bir araya gelişleriyle de belirli bir roman yoğunluğu kuramayan olaylar ya da hikâyeler zincirini ise «notlar» sözüyle bağışlatmak istemektedir.» (Alan, Temmuz 1967)

Orhan Kemal daha da ileri giderek «Küçük Adam»lığı kendine mal eder, ona iyiden iyiye sahip çıkar: (2)

> «Esas mesleğim hiç bir titri olmıyan, sekizinci plânda kalmış işler... küçük adamların ömürlerini törpüleyen ıvır zıvır işler.» **(Nurer Uğurlu - Orhan Kemal'in İkbal Kahvesi/s. 46)**

Orhan Kemal'in o yıllar (1950'ler) Varlık dergisinin tezgahladığı Balkanlı yazar Panait İstrati'yi — o dönem aydınlarının başucu yazarı — çağrıştırması, başından geçenlerin onun yazdıklarına benzemesi, O. Kemal'in hemen benimsenmesine ve gözü kapalı sırtının sıvazlanmasına yol açacaktır. Bazı bazı da Gorki havası bulunacaktır.

Orhan Kemal'in roman yazmadan, anı hikâyeleriyle ünlenmesinde böyle yazarlarla denk düşmenin azımsanamıyacak ölçüde rolü olduğu bir gerçek.

«Baba Evi» ve sonra göreceğimiz «Avare Yıllar»ı romandışı, O. Kemal'in çocukluk ve gençlik anıları olarak ele alıp irdelemek gerek. Yoksa bu iki kitaba roman gözüyle bakmaya çalışmak boşa bir gayret olacaktır.

---

(2) Orhan Kemal'in ikinci elden, balkan yazarlarından, kopye ettiği «Küçük Adam»lığı, sonraları daha başka hikâyecilerimiz doğrudan ilk kaynaklarından çekip alarak daha da yoğunlaştırmışlardır. Kemal Tahir bir soruşturmaya verdiği karşılıkta «Küçük Adam» meselesini şöyle ortaya koymaktadır: «Bütün dünyada olduğu gibi bizde de 'Küçük adam' bunalır. Herşeyden önce 'Küçük' olduğu için bunalır. Ama ayrı temellere dayanan toplumların küçük adamlarının bunaltı sebebleri eğer salt 'Küçüklükten' gelmiyorsa, başka başkadır. Batının küçük adamı şartların artık değiştiğine akıl erdiremediği için, ya da akıl erdirmek istemediğinden, büyüklere -yani sömürenlere- katılmadığı için, kendinden daha aşağı gördüğü çalışan kitlelere karışacağından korktuğu için bunalır. Bu da bir bunaltıdır ama, pis bir bunaltıdır. Acımaya değmez, hele namuslu yazarlarca acımalı kılınmaması gerek bir bunaltıdır. Hikâye yazarlarımızın önemli bir bölüğü, bu Batılı küçük adamın bunaltısını, 'olduğu gibi alabiliriz' sanmışlar, işin iç yüzünü bilemedikleri için anlamsız bir cıvıklığa düşmüşlerdir. Oysa bu Batılı köpoğlu köpek 'Küçük adamın' da dramı yazılmalıdır ama gerçek iç yüzüyle, onun sömürüye hasret çeken rezilliğiyle yazılmalıdır. (...) Bizde 'Küçük adam' ve onun 'Bunalımı' yok mu? Var, Bu kadar küçük adam bunalımı yazıldığı halde biz daha kendi küçük adamımızın neden bunaldığına akıl erdirmek değil, hattâ yaklaşamadık bile ... Çünkü hikâyecilerimiz, hattâ bir kaç da roman, kendimize yaklaşmaya çabalayacaklarına, Batıdakilerden kalıp aşırmayı daha kolay sandılar. Bizim küçük herifle bunaltısı yazarını bekliyor. (Akşam / 20 Ağustos 1969)

«Baba Evi»nin genel teması, hayta çocuk - sert baba çekişmesinde odaklaşıyor. Burdan açılarak çocuğun hiçbir işe yaramama, kendinden başkasını düşünmeme bencilliğine; bütünüyle drama düşmüş babanın çaresizliğine varılıyor. Tabii O. Kemal ne çocuğun (kendi) bencilliğinin ne de babanın dramının farkında.

Niye farkında değil. Çünkü o, ne kendi bencilliğinin ailesine başka bir yönden darbe olduğunu anlıyor, ne de babasının dönemin iktidarıyla çatışması sonucu düştüğü gerçek yokluğun bilincinde, O sadece kendi bencil ihtiyaçlarını (çocukluğunda, arkadaşlarıyla yapamadığı haytalık; gençliğinde, cebinde ancak şaraba yetecek parası varken evlenip düştüğü yokluk) karşılayamamanın getirdiği sıkıntıda debelenmektedir. Örnek:

> «Babasından ayrılan birçok çocuklar babasız kalışlarına üzülürler... Ben tersine... Sevinmiştim... Niçin? bilmem... Bu 'hissizlikte' benim çocuk yapımın çok az dahli olmalıydı. (...)
>
> Evde kırallığımı ilân ettim... Astığım astık, kestiğim kestikti. Kardeşlerimi istediğim zaman ağız tadiyle dövebiliyor, güneş battıktan çok sonra, futbol topumla eve döndüğüm zaman, nerede kaldığımı, niçin geçiktiğimi, dersleri bırakıp gene mi futbol oynadığımı soran olmuyor, damların tepelerinde, renk renk, boy boy uçurtmalarımla mavi göğe ferman okuyabiliyordum. Annem benimle uğraşacak halde değildi. Babamın ona bıraktığı ev gailesi altında bütün gün tapu, mahkeme yahut istidacı dükkanlarına koşar durur, eve ekseriya terli ve çok yorgun dönerdi.» **(s. 25)**

«Baba Evi»nin haylaz çocuğu kitap boyunca hep aynıdır. Babasının arkasından gittikleri Beyrut'ta da ailesine bir yardımı dokunmaz, onlarla sık sık çatışır. Oysa Cumhuriyet hükümeti tarafından sürüldükleri bu yabancı ülkede gerçek bir açlıkla karşı karşıyadırlar.

Küçük O. Kemal özgürlüğü (babasından uzakta olma ve mahalle arkadaşlarına kavuşma) uğruna onları sefaletle başbaşa bırakıp memleketine koşar. Babası onu yolcu ederken, (3)

---

(3) Küçük O. Kemal'in ve romancı O. Kemal'in babasıyla olan ilintileri bu otobiyografik anlatıların üzerinde ayrıca durulması gereken bölümleri. Çocuk O. Kemal'in babasıyla olan çatışmaları yukarıda bir kaç örnekle belirttik. İlerde diğer kitaplarda da örnekleyeceğiz. Romancı O. Kemal'in babasına nasıl yaklaştığını da «Dünya Evi» kitabında ele alacağız.

«Gidince onlara söyle,» der. «Söyle, de ki onlar orda sefalet içindedirler... Taş kalpleri yumuşasın biraz.» Ama hemen sonra, «Yahut,» der. «Onlara bir şey söyleme... Sen yalnız kendini düşün, kendini ve mektebini... Bizi Allah düşünür.» **(s. 78 - 79)**

«Baba Evi»nde bu temel çatışmanın dışında güçlü tasvirler ve usta tiplendirmeler yer yer serpiştirilmiş. (s. 10'da Pavli dayının ölüsünün tasviri gibi...) Bunlar yazarın bir yandan hikâyecilik gücünü, bir yandan da tip romanı yazacağını haberdar eden belirtilerdir.

«Küçük Adamın Notları» genel başlığında bu kitaplar Orhan Kemal'in en son işleyeceği, geliştireceği belki de sağlığında yayımlanmayacak çalışmalar olsa gerek. İşe kendini anlatmakla girişmesi, eserini sağlam temellere oturtmasına engel olmuştur. Böylece de hakiki romanlarını oluşturmakta gecikmiştir.

BİR NOT:

«Bak oğlum. dedi, seninle pazarlık edelim! Biliyorsun ki, dünyada herkesin rızkı başka başka yollardan.. Kimisi bakkal, kimisi kunduracı, kimisi çiftçi, kimisi de meselâ, **çöpçü..** (...) Fikrini apacık şöyle, korkma.. Bak **çöpçülere** (...) Sen de,ben **çöpçü** olacağım, okumak istemiyorum, dersen ben de senin yakanı bırakırım... Uzatmıyalım **çöpçü** olacağımı söylemiş bulundum.»

(Baba Evi / s. 8 / Varlık Yayınları 1963)

«... babam bir gün! Eee oğlum, dedi, seninle pazarlık edelim... Biliyorsun ki, dünyada herkesin rızkı başka başka yollardan... Kimisi bakkal, kimisi kunduracı, kimisi çiftçi, kimisi bey paşa... Kimisi de meselâ, **amale..** (...) İçinden, ben kunduracı olacağım ya da **amele** (...) Uzatmıyalım, babama **amele** olacağımı söylemiş bulundum.»

(Nurer Uğurlu - Orhan Kemal'in İkbal Kahvesi / s.8 / Cem Yayınevi)

Naci ÇELİK

* * *

İlk kitabı Baba Evi, yazarın çocukluk, ilk gençlik çağlarını aksettiren autobiographique bir hava taşıyor. (...) Küçük Adamın Notları ile Panait İstrati'nin Adrien Zografi'nin hikâyeleri arasında epiy benzerlikler var. Küçük Adam yaşayışı, yaradılışı ile, Adrien'i çok hatırlatıyor.

Necati CUMALI
Yaprak / 15 Ocak 1949

Gerçekçi edebiyatı yanlış anlaması yanlış uygulaması; gerçekçi edebiyat anlayışı ile otobiyografik roman arasındaki tehlikeli sınırı görememesi, böyle bir sonuca götürmüştür yazarı. Yaşanmış hayatla tıpatıp bir uygunluk kurmaya, anımsayabildiği birtakım yaşanmış olayları sukatılmadık bir sadakatle vermeye çalışmış, buna karşılık gerçekçi yazarları hayatın kopyası olmaktan kurtaran «kompoze etme» gücünden, seçme, ayıklama ve yoğunlaştırma işleminden yoksun kalmıştır. Anılar toplamı, yaşanmış hayatın bir bütünlüğü olarak önümüze serilmek istenmiştir. Dökümanter bir teknik olarak, anılar zincirini birbirine bağlayan tek bağ, onları aynı kişinin yaşamış olmasıdır. Aynı kişinin, bir diğerini yadırgatmayan aynı boyda anılarıdır bunlar...

Ezer GÜRSON
Alan' 67 / Temmuz 1967

*
* *

Tam bir otobiyografinin bu başlangıç eserinde onun çocukluğunu, Suriye yıllarını, Adana'daki haylaz ortaokul öğrenciliğini, futbol tutkusunu, ilk iş serüvenlerini, yaşam güçlüklerini buluruz. Başka eserlerle sürecek olan bu dizi Orhan Kemal başarısının en içten doğruluklarına dayanmaktadır.

Rauf MUTLUAY
50 Yılın Türk Edebiyatı / s. 591

1949 — Ekmek Kavgası

Kitapta, 1942 - 1948 yıllarında yazılmış on sekiz hikâye yer alıyor. Orhan Kemal'in bu ilk hikâye kitabında konusal seçim, genellikle üç yaşama alanının (Adana, mahpushane, İstanbul) ilk ikisini kapsar.

Ekmek Kavgası, (hikâyenin yazılışı: 1947) bir askerî birlik mutfağının artıklarıyla geçinen ve bunu elde etmek için de kargalarla, köpeklerle boğuşan sefil insanların hayatından küçük bir tablo çizer. Ve günün birinde, o askerî birlik gidince, yoksullar artık toplama günlerini bereketle anmaya başlarlar. Bundan kötüsü de vardır ama: Savaş. En büyük sorunları açlık olan bu insanlar, «bundan geri koyma Yarabbi!» diye duaya girişirler.

Bir çevre tasviridir **Ekmek Kavgası** hikâyesi. Kişilerinin kocakarılardan çocuklardan seçilmesi, onları yalnızca bu keskin yoksulluk içinde ele alması, 'doğalcı' bir gerçekçilik mesajı yanında, kaynaklarını

tek yönlü ve ölçüsüzce harcayan, birinin artığını (ancak artığını) öbürüne nasip eden bürokrasiye de işaret eder geri planda.

Revir Meydancısı Yusuf (1943), Orhan Kemal'in mahpusane hikâyelerinin ilki sayılabilir. Yusuf'un öncesi, suçu, kişiliği ve mahpusanedeki yeri konur önce. Ve olay, bunların arkasından gelir. Tahtakurusuna boğulan Revir Meydancısı Yusuf, yatağını temizlemek, filitlemek istemekte, ancak onun bunun iş buyurmasıyla buna imkân bulamamaktadır. Sonunda bağırıp çağırmalara boş verir, «tahtakuruları dağılmadan» hemen işi bitirmek ister. Rastlantı, başgardiyan gelmiştir. Yusuf'un geç kalmasını «zulacılara vakit kazandırma»ya bağlar ve onu, mahpusanenin iyi bölümü revirden iç koğuşa atar. Böylesi yanlışlık ve rastlantılar, nice küçük adamın kaderini etkileyecektir sonraları... «içeri atılınca gebermem ya... alt tarafı ne, bir tabak yemek değil mi?»

Mahalle Bekçisi Ali (1944) ile, Adana - Çukurova bölgesine, çevrenin başat ekonomik unsuru pamuk - iplik üretimi yaklaşımına geçilmiştir. İplikhane masuracısı Ali, zafiyetten ötürü işe yaramaz bulunup fabrikadan atılmıştır. İşçilikten bekçiliğe sıçrar. Böylece, atıldığı fabrikanın insanlarına tafra satacak duruma geçmiştir. Bir «küçük adamdır» artık iyice. Ameleleri aşağılamaktan haz duyan, kişiliği üniformasından ibaret bir küçük adam.

Bu hikâyedeki göçmen kapıcı Recep, belki de daha sonra Orhan Kemal'in masasına gelecek «Murtaza»dır... «Pa... bu işlerde kül yutmayız evvel Allahın sayesinde... Anam olsun karım, uçurtmam kuş more!... Olsam ben yerinde hükümetin, bülelerini...»

Köpek Yavrusu (1946), Orhan Kemal'in, düzen çarkında ufalanan ve çırpındıkça daha diplere batan kişilerinden bir gölgedir sanki. 'Hammal Memet Bey' bile çocukların elinden kurtaramaz hayvanı.

Yazarın mahpushaneden tanıdığı gardiyan Galip, filimlerdeki, kitaplardaki aşk'ın peşindedir. Tutulduğu mahpus kadınsa «Beni ciddî olarak sevdiğini anlıyayım ki, bana bir kalıp sabun iki somun gönder.» diye karşılık verir. Yazarın kadını haklı bulmasına karşılık, Galip kızgındır. Sonunda onunla evlenir ama. **Ekmek Sabun ve Aşk**'ta (1948) yine «önce ekmek» demektedir Orhan Kemal.

Daha sonraki hikâyelerinde, sinema, piyasa romanı vb. «ticarî kültür»ün etkilerine kapılan kişiler (çocuklar, yeniyetmeler) hep gerçeğin duvarlarına çarparak kendilerine gelirler.

Bir Öksüz Kız Etrafında (?) hikâyesiyle, geleneksel Orhan Kemal ailesine gireriz. «Pek santimantal» bir kız, onu anlamayan, üzüntüleriyle gırgır geçen ağabey, kuru yüzü sivilcelerle dolu bir abla. Kızın sinema

aşkı. Hikâyenin başkaca belirgin yanı, o tadına doyulmaz Orhan Kemal dialoglarının hemen hemen ilkini içermesi. Bir de, babanın görmüş geçirmiş ihtarı: «Bilmiyorsunuz, sefalet nedir bilmiyorsunuz...»

Bir Ölüye Dair (1943), iplikhane işçisi Zehra'nın intiharı çerçevesinde düğümlenir. Adana izlenimleri içinde yer alan hikâyelerden. Üç buçuk sayfada Zehra'nın yalnızlığı, geçinmek için üç çocuğuyla düştüğü haller bir halk hikâyecisi kadar yalın, bir o kadar da müdahaleci tavırla anlatıyor: «Neyse, varsa Allah taksiratını affetsin, yoksa bir bakıma gençliğine doymadan gitti fıkara, bir bakımaysa kurtuldu...»

Kalan çocukların durumunu veren cümleyse, Orhan Kemal insanlarının o topluyaşama içindeki kendiliğinden dayanış ve direncini olanca hüznüyle ortaya koyar: «Çocuklarsa, onları mahalleli paylaştı: Büyük kızı Fitnet aldı, ortancayı bizim dokumacı Haydar, en küçüğü de yardacı Bulgaryalı Memet...»

Bir İnsan (1946), varlıktan yokluğa hızla geçiveren düşkün tiplerin ilkidir Orhan Kemal hikâyesinde. Daha sonra, özellikle İstanbul hikâyeleri arasında sık karşılaşılacak «düşkün insan» karşısında söyledir yazarın durumu: «Her zaman, her yerde, her vakit rastladığım cinsten «mahvolmuş insan»ların hikâyeleriydi... İki çocuğuyla, kâinatın ortasında (işsiz ve yarı aç) bir insandım, fakat onun hikâyesini sonuna kadar dinlemeye mecbur sayıyordum kendimi.» (Yazarın değişik bir tavrı için, «Sonuç Notları»ndaki köşebende bakılabilir.)

Bir İnsan'ın görüp geçirdiği zengin günlerse, babasının avukat'lığından fazlasına dayanmıyor. Belki o dönem Adana çevresinin bir toplumsal özelliğidir bu: Avukat, hâkim, doktor vb. meslek erbabı, Orhan Kemal'in bazı hikâyelerinde «tek zengin unsur» olarak görülüyor.

Teber Çelik'in Karısı (1946), Seyran, aldığı azıcık parayı da orda burda harcayan kocasına kızar. Ödünççü bakkal da istediklerini vermeyince, kendisini kışkırtan inşaat bekçisinin kucağına düşer... bir lira karşılığında.

Önceki hikâyelere oranla, girişli gelişmeli sonuçlu klasik yapıdaki «Teber Çelik'in Karısı»nda konuşmalar, daha işin başında ustalığa erişmiş bir yazarı muştular: Kısa, inandırıcı, akışkan ve kişinin o anki ruhsal durumunu geniş bir tasvirmişcesine somutlayan konuşmalar, ilerde Orhan Kemal hikâyesinin ağırlık merkezini oluşturacaktır.

Afaracı Hacı Ali (1948), Selâmoğulları'nın topraklı buğdayını ayıklamaktadır. Ağzıbüyükler'den biri, tek ineğinin bacağını kırar. Celâllenen Hacı Ali dayağı da göze alarak hesap sorar. «Köyün yirmi dört bin dönümünden on altı binini ellerine alan» Ağzıbüyüklere söyledikle-

rini köylü de beğenir. «Lafını yimeyen» Orhan Kemal köylülerindendir Afaracı, tek ki kafası kızsın.

Genç yaşta kötü yola düşenlerin üçüncüsü, Zehra ve Seyran'dan sonra bu **Bir Kadın**'dır (1948). Sevmek yüzünden. Ortama bakılırsa, yine önceki olayların yaşandığı yer: Bir Kadın'ın sevgilisi, Selâmoğulları'nın (**Afaracı Hacı Ali** hikâyesi) pamuk tarlasında uyurlarken Ferho Üzeyir'in (**«İşsiz»** kitabındaki **Doğum** hikâyesinin kahramanı) kızıyla kaçmıştır.

Bir Kadın, zamanla kötü yola düşer, benzerleri gibi. Yolundaki bütün acımasız olaylara karşılık, kendisini koruyacak, yarasını bağlayacak bir ırgatla da karşılaşır. «O benim bacım» diyerek bekçi dayağından kurtarır kadını ırgat. Belki de... sonları iyi olacaktır.

Bir Yılbaşı Macerası (1943) ile, Orhan Kemal'in küçük memurları, muhasebeciler sökün eder. Öteye beriye borçlu, kovulma korkusuyla yaşayan, ama kovulunca da «... dünyanın bilmem ne beyin fabrikasından ibaret olmadığını» bilen insanlar. Müflis, itibardan düşmüş baba, babanın eski arkadaşı patron vb. motiflerde uzaktan otobiyografik öğeler sezilir.

Uyku (1942), Orhan Kemal'in derinleşmesi gereken çizgiyi işaret eder. Nâzım'ın deyimiyle, «amele muhitini vermek... küçük hikâyenin müstakbel inkişaf unsurlarını» yakalamak, ve «bir devirdeki, konkre bir muhitin hikâyesi»ne yaklaşmak.

İşçilerinden çoğu çocuk yaştaki Madenî Eşya Fabrikası, sözde hafta tatiline girecektir. Oysa, iş güvensizliğinden ötürü boynu eğik işçiler, tatilde de kaçak çalıştırılacaktır.

Bu arada küçük işçilerin kişisel dünyasına, hattâ dramlarına değinir yazar. Sözgelişi, cılız Sami unutulmaz çizgilerle somutlaştırılıverir. Uzun süre işe dayanamayan çocuk Haydar'ın uyuklayarak düşüp kafasını yarışı ile düğümlenen hikâye, araları açık iki ustabaşının kavgasıyla sürer. Celâl usta daha da ileri giderek sorumluları namussuzlukla suçlar, iş Dairesine ihbar edeceğini söyler.

Ama bireyseldir karşı çıkma. 25 lira yeter Celâl Ustanın fit olmasına.

Orhan Kemal'in, sonraki hikâyelerinde, daha çok kişi'lere, tip'lere yönelmesi, Uyku'daki çevre'yi ihmali, hikâyemiz için büyük bir kayıp olmuştur.

Dönüş (1945) ve **Kitap Satmaya Dair** (1948) hikâyeleri, otobiyografik dizinin ilk örnekleri sayılabilir. «Bir İnsan» hikâyesindeki dert dinleyicinin hayat zorlukları, daha sonraları da hayli sıkça söz konusu edilecektir.

On altı yaşında, Arapkirli dilenci, bir çocukla kavgaya girişir. Çocuk **Propaganda'**cılık (1948) etmekte ve gelen geçenin dilenciye para vermemesine çalışmaktadır iş olsun diye. Pazarlığa girişirler. Uzlaşma olmayınca, dilenci tası tarağı toplayıp kaçar.

Yemişçi'de, (?) bir hayat dolaylarında, biraz da savrukça yığılan malzeme, «pek yaşlı değil, fakat fevkalâde harap» yemişçinin ölümü dolayısıyla bile yazarın hangi ayrıntılarda hikâyeyi arayabileceğini göstermek açısından ilgi değer. Hikâyeyi zedeleyen parçalılık (yemişçi'nin geçmişine dönüş, dıştan biriyle kurulan bağlantı -ihtiyar kadın- ve gazete haberi), yazarın tespit ve iletmedeki kararsızlığını eleverir. Bu tarihsiz hikâye, belki de hikâye yazarlığının ilk «dışavurma»larının heyecanını taşımaktadır.

Çocuk Ali, (?) daha sonraları da hikâyeciliğimizde kullanılmış «sahte çocuk suçluluğu»na dayanır. Bir orman yangını, az ceza alacağı düşünülerek ve anası dul Ayşe «birkaç kuruşla kandırılarak» çocuk Ali'ye yüklenir. Hapse atılan Ali'nin yürek yaralayıcı dramı, sahipsiz kalan mısırlar'dır. Anasının yalnızlığı bile değil neredeyse.

Çocuk Ali, Revir Meydancısı Yusuf kadar temiz, onun kadar dirençli ve onun kadar büyük'tür. «Bekçisiz kalan âpalaa, mısılaa» ve bir işe yaramamanın sıkıntısıyla, durup dururken ahçıya yanaşır, «boşda canı sıkılıyoo adamın» der ve onunla birlikte bamya ayıklamaya başlar.

«Ekmek Kavgası»nda altı özellikle çizilecek hikâyeler: Bir Ölüye Dair; Teber Çelik'in Karısı; Bir Kadın; ve Uyku'dur.

Hulki AKTUNÇ

1950 Avare Yıllar

O yıllarda «Küçük Adam»ın «Avare Yıllar»daki serüvenleri, kitabın adı ortada olduğu halde **bilinçlenme** süreci olarak tanımlanır:

> «**Baba Evi** bizi, bütün o çileli, o sorumsuz hayatın akışına katıp avâre yılların eşiğine bırakıvermişti. Bu yıllar, ciddi bir bilinçlenmenin müjdesini taşıyordu. Bunca çileden yeni bir şey doğacaktı. Bu şey, gelişip büyümekte olan bir sınıf bilinciydi. **Avâre Yıllar,** karanlıklar içinden, kendi çabasıyla ışığa çıkan bir adamın romanıdır. **(Vedat Günyol/ 1950»**

Oysa «Avare Yıllar», başıboş geçen gençlik yıllarını ve sorumsuz bir evliliği anlatmaktadır. İki yıl kaldığı Beyrut'tan, Adana'ya ba-

baannesinin yanına dönen, sözde ortaokulu bitirecek olan **bilinçli** genç, haylaz arkadaşlarıyla okuldan kaçmakta, kahvelerde, meyhanelerde, mahalle maçlarında sürtmeye devam etmektedir.

Serserilik ve başıboşluktan sonra yokluk yoksulluk «Avare Yıllar»ın ikinci plânda ana temasıdır.

«Küçük Adam» küçüklüğünden olsa gerek, çalışmaya yeni bir avarelik için karar verir; başkalarının sırtından geçinmemek için değil. İçine düşen İstanbul ateşi için para gerekmektedir. Ne ki o bir işte sebat edip çalışacak, alnının teriyle isteğine kavuşacak yaratılışta değildir.

Dokuma fabrikasında işçiliğe başlar, ama iş ağır gelir, bırakır. (s. 14)

En kolayına giden, kavun, karpuz, üzüm satıcılığını utandığı, ayıplanmasından korktuğu için yapamaz. (s. 44)

Şehir dışında ameleliğe karar verir. Ama daha birinci günü, yüreğinde bir bulantı, vücudunda soğuk bir ter, bir halsizlik, yorgunluk duyar. Çalışamaz. Amele çavuşunun sözleri çok yerindedir:

> «Zor mu geldi? Zor geldiyse bey bubânın konağında yanlıyaydın! Bahçe sehrası mı bura... Yiyemedin değil mi? Bubân seyranı belledin... Çalışmıyacağmış.. Karnın tok senin ellâham, çalışmıyacağımış.» **(s. 68)**

«Küçük Adam» sonunda bir fabrikada kâtiplik uydurur. Fabrika sahibi babasına saygısı olan iyi bir patrondur. Ama aldığı para ancak şaraba yetmektedir. Eve yine hiç bir faydası dokunmamaktadır. Babaannesi hiç olmazsa aybaşlarında,

> «Birkaç kuruşun yok muydu?» der.
>
> «Kaç vakittir sıcak birşey girmedi mideme!» Onun bana pek te muhtaç olmadığını bilirim... Bende metelik ne gezer? Param olsa vermiyecek kadar merhametsiz miyim?» **(s. 82)**

«Avare Yıllar»da, Orhan Kemal'in ilerde roman meselesinde üstünde çok duracağı olumlu tip ilk defa ortaya çıkar. Hem de öyle birdenbire. İzzet Usta «Küçük Adam» ın gençlik yıllarında sözünü dinlediği, saygı duyduğu tek insandır. Bu durmadan kitap okuyan ama ne iş yaptığı pek bilinmiyen İzzet Usta, «Küçük Adam»a hayli ders verir:

> «Herkes dertli. Dertsiz insan yok bu dünyada. Hele bizim mahallenin.. Ne dert! Ekmek derdi, yakacak derdi, uyku derdi, verem derdi, sıtma derdi... Ne bileyim ben? Sizin tabirinizle söylüyorum, Allahın unuttuğu insanların mahal-

lesi burası... Burada sizden çok evvel öfkelenmesi icabedenler var!» **(s. 64)**

İzzet Usta'yla diğer otobiyografik kitaplarda da sık sık karşılaşacağız.

«Küçük Adam»ın babasıyla ilintisi «Baba Evi»ndeki gibi direkt değil, dolaylıdır. Ama şimdi genel anlamda daha etkili olmaktadır. Baba, iktidarla çatışıp, yurtdışına sürüldüğü için memleketinde lânetlenmiştir. Babasının bu durumu «Küçük Adam»a ayakbağı olmaktadır.

Her yerde, her zaman karşısına olumlu ya da olumsuz, «öyle bir babanın oğlu» lâfı çıkacaktır. Baba Kudüs'te sefalet içindeyken karısı, çocukları burada «eski defter»ler yüzünden neredeyse tecrit olunmuşlardır.

Ama o bütün bunlara bir anlam verememektedir:

«Kafam, bir türlü halledemediğim bu meselelerle yara haline gelmişti. Yirmi yaşındaydım, öbür taraftaki adamın oğlu olmaktan başka suçum yoktu.» **(s. 61)**

«Öbür taraftaki adamın oğlu» olmanın zararlarının yanısıra faydalarını da görmez değil. Fabrika kâtipliğini onun sayesinde elde ederken, sevdiği kızın babası «onun» oğlu olduğunu öğrenince kızını seve seve verir. (s. 101)

«Cemile» romanında etraflıca tanıyacağımız, «Küçük Adam»ın işçi karısı «Küçük Adam»ın akıl edemediği, düşünmek istemediği şeyi yüzüne beraber söyler:

«Ben senin yerinde olsaydım, anamı babamı bırakıp gelmezdim.» **(s. 99)**

«Küçük Adam» ın aradabir aşağılık kompleksine kapıldığı da olur (s. 51) ama hemen geçiştirerek evinde misafir kaldığı baba dostunun dul kızına uçkur çözmeye kalkışır. (s. 55)

Evet, «Avare Yıllar» «Küçük Adam»ın mutlu evliliğiyle son bulur. Bütün yokluğa rağmen bir iyimserlik anıtıdır «Küçük Adam»ın evliliği.

«Avare Yıllar» için toplam olarak söylenecek başka birşey yok. Tabii yine Orhan Kemal'in usta tespitleri, etkin tiplendirmeleri belirtilmeli.

Naci ÇELİK

*
* *

Avâre Yıllar'*ın önemli yanı, bir hayatın hikâyesi olması değil. Orhan Kemal için önemli olan insanların kaderidir. Onu ilgilendiren şey, eskimiş değerler üzerinde yaşamaya çalışan bir toplumda, tek*

başına ışığa kavuşmaya çalışanların savaşıdır.

Orhan Kemal'i yazı yazmaya zorlayan neden, ne edebî ne teknik nedenlerdir. O, etiyle kemiğiyle bağlı olduğu bir sınıf insanının kaderiyle geleceğiyle ilgilidir. Hikâyeleriyle, romanlarıyla «insan soyuna faydalı olmak», insanları bilinçlendirmek istiyor.

Bu bakımdan Avâre Yıllar, *insanları bilince çağıran, hayat deneyleriyle yüklü, bu deneylerin verdiği düşüncelerle besli, ibret dolu bir mesaj sayılabilir.*

Vedat GÜNYOL
Yücel / Haziran 1950

*
* *

«Avâre Yıllar» kitabı, Orhan Kemal'in psiko- ideolojik eğitim ve evriminin açık iddiaları ile doludur. Kendisini, içinde bulunduğu işçilere bağlamağa, içine düştüğü dar yerden bir çıkış yolu bulunduğunu göstermeğe çalışmaktadır. Aslında bu kitabında, Çukurova'daki dokuma işçilerinin şuurlu bir yoldaki gelişimlerini değil, kendi işçiliğe özenişini, içinde bulunduğu hâlin ülküleştirilmeğe çalışıldığını görmekteyiz. «Öyle bir adamın oğlu» olduğu halde, kendini yeni bir yola adayışını, coşkun bir hevesle tasvir ediyor.

Tahir ALANGU
Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve
Roman / cilt 2 / s. 385 / 1965

*
* *

Bu iki romanıyla baştan aşağı sığ bir yazar Orhan Kemâl. Çağdaş bir yazarın taşıması gereken niteliklerin hiçbiri onda yok. Bırakın çağsal niteliğini, yazarlık bilinci içinde dirilen bireysel bir ağırlığı da yok. Giderek birey olabilme savaşından da vazgeçtik, anılarını bir roman yoğunluğu içinde yontacak, işleyebilecek bir teknik yeterlik de gösterememiştir. Bir mahalle kahvesinde kendi düzeyindeki orta aydınlara hayat hikâyesini anlatmaktadır sanki. Küçük adam gerçekliğini, üstelik kendi gerçekliğini bir orta aydın kalemiyle saptayan Orhan Kemâl'i, bu yönüyle öncü bir yazar ilân etmek... en azından koyu bir ilgisizlik örneğidir, diyorum.

Eser GÜRSON
Alan 67 / Temmuz 1967

1951 Sarhoşlar

Kitapta, 1944 - 1951 yıllarında yazılmış 17 hikâye yer alıyor.

Sarhoşlar (1951), tipik memur Turgut Şen'in meyhane serüvenini anlatır. Birbiriyle hemen dost oluveren, incir çekirdeği yüzünden kavgaya girişen, kişiliklerini ispat alanı olarak meyhane ya da kahvehaneyi seçen küçük insanlardan biridir Turgut Şen. Dokuz çocukludur ve Teber Çelik gibi, sorumsuzca harcayıverir kıt parasını. Üstelik «tilki yapılı, enayi avcısı» adama da ısmarlar. Kendi küçük zevklerine cömert, ailesine cimri Turgut Şen, Orhan Kemal'in sonraları sık sık dönüp bakacağı, pek de yola getiremeyeceği bir tiptir.

Balık (1951), «memur çocuğu» hikâyelerindendir. Büyüklerin dunyasındaki önemli sorunlar, geçinme, toplumsal konum... vb. yarı çarpılarak çocuk dünyasına geçirilmiştir Balık'ta. Basit bir «balık alma» olayının çerçevesinde, küçük memur ailesinin yaşayışı beliriverir.

Streptomycine (?), veremli, ama Veremle Savaş'tan ilâcını almada beceriksiz oğlu yerine kendisi yola düşen ve Streptomycine'i adeta koparan kadını anlatır. «Kim verem ediyor? Ben mi?» der Verem Savaş'ın kâtibi. Kadın yırtıcı kuş... «Bilsem... Kabahatin kimde olduğunu bir bilsem, yakasını elimden zor kurtarır amma, ne fayda...» der.

Ve ilaçı, sırada bekleyen birine yarı fiyatına satıp bir buçuk kilo pirzola alır. Kahve de... iki kişilik.

Kamyonda (1949), giderayak anayı kızdan ayırıp besleme satın almak isteyen komisyoncuyla Selvi kızın hikâyesidir. Hasta ananın razılığına karşılık, Selvi boyun eğmez. Komisyoncunun on lirası elinde kalır. O zamana kadar ses çıkarmayan köylüler, adam «Boklar... iyilikten ne anlar bunlar!» deyince biraz geç de olsa Selvi'nin davranışını överler.

Ayşe Hoca (1949), beş yaşında, kuran kursu öğrencisi Ayşe... «Çocukluğunu bize bırakarak... boğazlanmaya götürülen bir kuzu gibi...»

Yaşasın Hürriyet (1949), yazarın «dört ayrı müessesenin işlerine bakmak zorunda olduğu» günlerden bir hikâyedir. O sıkışıklıkta, yazarın evvel eski tebelleşi olan kerli ferli tanıdıklarından biri yazdıklarını okumak için ısrar eder. Bu dostlara karşı biraz çaresizdir yazar. Gider.

Streptomycine ve Kamyonda'daki bazı olaylar, bu hikâyedeki «Veremle Savaş Pulları» ile birleşerek Orhan Kemal'in yaşama/yazma görüşünü ve uygulamasını örneklemektedir.

Celfin Eti (1949), yine ince hastalıklı bir hikâye. Yayımlandığı yıl

sevilmiş, hayranlık toplamış (Yeni Hikâyeler 1950, s. 29).

Şimdi de dipdiri: Kocasının veremini iyileştirmek için komşudan öğüt alan kadın, it yavrusunu pişirip piliç diye yedirmek ister. Kuşkulanan kocasını yatıştırmak için de «kuvvetli dişleriyle ısırır eti, uzun uzun çiğner». Öğüdü veren komşu «yedin ha? Yüreğin nasıl bayverdi?» deyince, o yiğit Orhan Kemal kadınlardan biridir artık hikâye kişisi. «Yedim, on senelik helalım... Zehir bile içerim.»

(Bu yiğit kadın tipleriyle, bir borç öder gibidir yazar. Yaşadıklarını bildiğimiz kadarıyla, otobiyografik bir borç.)

Parkta (1950), genç avare tipleriyle «Baba Evi»ne, «Avare Yıllar»a, «Devlet Kuşu»na, «Arkadaş Islıkları» ve «Küçücük»e doğru uzanır.

... ve sonları da **Gurbette** (1950) hikâyesinin lumpenlerine benzeyecektir belki bu avarelerin.

Küçükler ve Büyükler (1949), «Balık» çizgisindeki hikâyelerdendir. Ancak, çocuklar (bağlı oldukları sınıflar) ikileşmiştir burada. Ve saf imgelemleri, birden katı dünya ile çarpışır.

Hatice Akdur Vesaire (1951), «Celfin Eti» ve orada sözü geçen diğer hikâyelerle bağlanır. Hasta ve yalnız işçi Hatice Akdur, bir reçete, rezil bir memur düzeneğinde çabalayış...

1950. Türeme ağalar, makineleşiyor. Yerden biten Amerikan traktör acentaları. **Naylon Hikâye'**nin (1950) Veli ve Abid ağaları, DP'nin pamuk alım fiyatını yükseltmesiyle daha da palazlanmışlar. Veli ağa simsardan şikâyetçi; «tüm sürmeli memleketten simsar milletini» deyip duruyor. Abid ağaysa, ikinci Farmall traktörü alma peşinde. Çağın «Naylon»u bu. «Traktörler rujlu dudaklarıyla, konsomasyona hazır.»

Av'a bile çıkılıyor traktörle. Adları bile türkçeleşmiş, John Deere, «condere» olmuş.

Efendi Mansur, Güdük Hasan ve Teneke Sezai'nin av hikâyesi, gündelik yaşama biçimlerinden, inanışlardan ve yabancılaşmalardan kaynaklanan, doğaç'tan Orhan Kemal mizahının hikâyedeki en yetkin örneğidir.

İnci'nin Maceraları I, II, Düşman, İnci'nin Babası adlı dört hikâye, önceden sözü edilen çocuk hikâyeleri dizisini zenginleştirir. Sonuncuda, İnci'nin babası Orhan Kemal'in klasik işsizlerinden biridir. Ailenin her şeyini bir anda karartan ve başka şehirlere hazırlanan biri.

«Sarhoşlar»da, altı özellikle çizilecek hikâyeler: Streptomycine; Celfin Eti; Av.

Hulki AKTUNÇ

Kitapta, 1942 - 1951 yıllarında yazılmış 11 hikâye yer alıyor.

Çamaşırcının Kızı (1951), yaygın sinema etkisinin çekip çevirdiği ve bu yoldan aşağılara yuvarlanacak kız tipinin gerçekçi hikâyede ilk temsilcisidir. (Orhan Kemal, kendisi de Yeşilçam pratiğine girdikten sonra buradaki Neriman'ın serüvenini romanlaştırır — **Yalancı Dünya**, 1966). O avare gençlerden biri de, Çamaşırcının Kızını «düşürmek» üzere hikâyeyi bütünlemektedir.

Kötü Kadın (1951), durumunun bilincinde ve acı çekenin hikâyesidir. Ne onmakta, ne ölebilmektedir. Mesleğin sonlarında, açlıkta.

Sıradan bir izlenim hikâyesidir bu.

Duvarcı Celâl (1951) hikâyesi, kendisiyle hesaplaşan, fakat «başkalarının karşısında» durumlarının tam tersini hayalleyerek avunan, bir tür «sürekli süblimasyon»a müptela Orhan Kemal kişilerinden birini dışlaştırır. Ama bu avuntular arttıkça, tersi de artar ve son'u yaklaştırır. Yaşanası hayat, yaşanmayası hayata döner birden... gene de her şey sürer gider.

Orhan Kemal hikâyesindeki yoksul anababaların değişecek, değişmesi gerekli hayattan tek umutları, çocuklarıdır genellikle. Güzel Neriman'ın annesi gibi, **Şahut ve Karısı** da (1949) doktor çıkacak oğullarının geleceğinde kendi (mutlu) geleceklerini görürler.

Dilenci (1948) Kör Nasrullah, postaladığı iki buçuk liranın peşini araştırmak üzere PTT müdürüne gider. Hiç bir şey tutturamaz. Arkadaşı Şeyh İmadettin'e hikâyeyi tam tersiyle anlatıp rahatlar. Celâl gibi.

Sevinç'le (1951), geniş malzeme ve tip yığını derleyeceği Haliç vapurlarına girer Orhan Kemal. Geleceği karanlık küçük cambaz kız, yazarın gözlem alanına bir girip bir çıkmıştır. Olağanlaşmış, fakat korkunç bir hüznün simgesidir. Tek gözlüdür, şimdiden unufak olmuş bir hayatta, «sağlam gözü harikulâde»dir.

Çöpçü (1951), atıldığı işe dönme umudu her an daha bir sönen Halo dayının hikâyesi. Bir de, Halo'nun atı Gümüş'ün. Gümüş'le Halo, Anton Çehov'un İona'sı ve beygiri kadar yakın.

İki Kız (1945), küçücük, «benim dokuz yaşındaki kız kadar» iki kötü yol yolcusu... ekmek parası yüzünden.

Ayşe ile Fatma (1944), mahpushane görevlilerinin kızlarıdır. Bilmişlikleri, büyüklerin dünyasından kendi kişiliklerine taşıdıkları dışında, «iki kız»dan tek farkları bu. Arada, kadın mahpusların yaşayış ve sorunlarına da kısaca giriliyor.

Eski Gardiyan (1942), sefaletin en dibine düşmüştür işten atılınca. «Ekmek Kavgası»nın kocakarıları ya da «72. Koğuş»un âdem babalarından bile beterdir hali. Çöp bile esirgenir kendisinden. Bacağını bıçakladığı halde, hastaneye de yatmayı başaramaz.

Recep de (1945) önceki iki örnekle birlikte mahpushane tanışlıklarından birini hikâyeleştirmedir. Göçmen Recep'in «büyük» çocukluğunda, suçsuzluğunda, Revir Meydancısı Yusufla Çocuk Ali hatırlanır.

«Çamaşırcının Kızı»nda altı özellikle çizilecek hikâyeler: Duvarcı Celâl; Çöpçü.

Hulki AKTUNÇ

1952 Murtaza

Orhan Kemal'in roman olarak değil de, çizdiği «karakter» nedeniyle geniş ilgiye, temelsiz ve basmakalıp övgülere konu olan çalışması, «Murtaza», bir fabrika çevresinde yaşanan genel sosyal gerçeklik veya bu gerçekliğin bir tip çerçevesinde yansıtılması şeklinde tutarlı bir roman çabasının dışında kalmaktadır. (Kimi eleştirmenler, Murtaza'nın niteliği üstünde çok bulanık yargılar vermişlerdir: «Tip, ama çok abartılmış...» vb. biçimindeki bu tespitler, Murtaza'nın karakter'liğini sezmenin fakat belirtememenin örneğidir.) Oysa sosyal gerçekçi bir roman yazarının, yöneldiği imkân dolu malzeme çevresinde, yani bir sosyal katın gerçeğini verme yönünde bir tip yaratmak yerine, bütünüyle tipik olanın dışında son derece tekil ve az rastlanır bir karakter yaratmaya girişmesi, yazarın başarılı bir bireysel tragi - komik oluşturmaktan öte birşey ortaya koyamamasına yolaçmıştır.

Türkiye Defteri

***

İlk kez uzun öykü olarak 1952'de yayınlanmış «Murtaza». Sonra yazar, genişleterek yeniden yazmak gereksinmesini duymuş. Romana birinci ve üçüncü bölümler sonradan eklenmiş ama asıl «Murtaza»yı «Murtaza» yapan 1952'de yayınlanmış olan ikinci bölüm. Ötekiler «tip»i belirlemek açısından önem taşısalar bile, çok sık tekrarlamalar, gereksiz uzatmalarla dolu. Bence romanın asıl önemi, Orhan Kemal'in Yanya'lı bir göçmen olan Murtaza'da toplumumuz insanlarındaki birçok özelliği bütün ayrıntılarıyla birleştirmesinden geliyor.

Nedim GÜRSEL
Yeni Ufuklar / Temmuz 1969

Murtaza'nın ödev ahlâkı, Kant'çı bir ahlâktır. Roman boyunca, ilkidebir, ödevin gereğini yapmanın erdemlerin en büyüğü olduğunu belirtir biçimde konuşması, ödevin buyruklarını kayıtsız şartsız bir bağlılıkla, körükörüne uygulaması Murtaza'yı Kant ahlâkının örnek insanı kılar. Murtaza, «ödevimi yapmam gerek» diyen, bunun sonuçlarını hesaplamayan insandır. Kant'ın categorical imperative dediği kesin ahlâk buyruğudur bu.

Hilmi YAVUZ
Yeni Ufuklar / Temmuz 1970

1952 — Cemile

Bu yıl, Orhan Kemal'in Türk romanına imzasını attığı yıldır. Hikâyelerinin dışında, otobiyografik çalışmaların ve «Murtaza» gibi anti-tip, karakter geliştirme denemelerinin üstüne hakiki roman olarak çıkan «Cemile» bir has romandır.

Oysa «Cemile» de otobiyografik serinin içindedir. «Avare Yıllar»-ın sonu «Küçük Adam» ın boşnak kızıyla evlenmesiyle bitmişti. «Cemile» de bu süre tekrar ve ayrıntılı olarak, özellikle de «Küçük Adam» ın dışında işlenir, geliştirilir.

Orhan Kemal bütünüyle olmasa da, kalemini kendi üstünden çekmesi, 1934'lerin Adana'sından gerçekçi bir kesit tespitine yarar.

«Cemile» de dört ana mesele birbirine paralel yürütülür:

1) İşçi mahallesinin ve fabrikanın güzel boşnak kızı Cemile'yle «öbür taraftaki adamın» 24 lira 95 kuruşlu kâtip oğlunun aşkı, daha doğrusu evlenme çabaları. Bu meselenin ayrıca yan olayları da vardır.

a — Güzel boşnak kızını «kâtip parçasına» kaptırmak istemeyen cebi paralılar ve onların adamlarının entirikaları
b — Kızından ayrılmakla yapayalnız kalacağını anlayan babanın dramı
c — «Öyle bir babanın oğlunun» bir işçi kızıyla evlenmesine akıl erdiremiyen babaannenin direnci

2) Cemile'nin babası ihtiyar Malik'in fabrikada yavaş yavaş eriyen çocuklarını kurtarmak için kendi kendini yemesi. Çektiği toprak hasreti ve hayalleri. (Orhan Kemal, ihtiyar Malik'le bir acı ve umut anıtı oluşturmuş.)

3) İşçi mahallelerinin tasviri. Orhan Kemal işçi mahallesinden sadece bir kesiti, Cemile'nin evini, anlatırken birden çoşarak mahal-

leyi bir bütün olarak sanki resmeder. Evlerin birbirine girmişliği, sabah çalar saatlarla kalkışları, alacakaranlıkta toplanarak fabrikaya yürüyüşleri birer başarı örneğidir. Hele Malik'in boşnak arkadaşı dertli ihtiyar Muy'un «gusli» siyle mahallenin bir bütün oluşu:

«İhtiyar Muy çalıyordu. Gusli, ormanlardan, derelerden, çaylardan, ay ışıklarından, sevgililerden, hasretten bahsediyordu. Gusli haykırıyor, inliyor, dişlerini gıcırdatıyor, yas tutup, neşeleniyordu. Guslide güneş, gece, fırtına, bora, kar vardı, bugün vardı, guslide keder, ıstırap, guslide sefalet vardı.

Kuvvetli rüzgârın savurduğu yağmur pencerenin camını alabildiğine kamçılarken, gecenin onbuçuğunda ihtiyar Muy'un guslisini artık bütün bir mahalle dinliyordu. Mahalle safi kulak kesilmişti. Mahalle etten, kemikten, az sonra düşecekleri çamurlu yolların dehşetinden sıyrılmış, antenlerini germiş, Muy'un guslisini dinliyor, mahalle ağlıyordu.» **(s. 106)**

4) Fabrika gerçeği. Yeni yeni sanayileşmekte olan bir toplumda fabrikayı tek açıdan vermek istememiş, biri cahil biri okumuş iki ortak patron zıtlaşmasında sergilemeyi tercih etmiştir.

Bu zıtlaşmadan yararlanarak, romanın sonundaki işçi ayaklanmasını hayali ve idealize nedenlere bağlamamış, iki patron arasındaki çekişme sonucu olarak vermiştir.

İşte Orhan Kemal, bu dört ana meseleyi birbiriyle ustaca yoğurarak ilk yetkin romanını oluşturmuştur.

Naci ÇELİK

*
* *

«Küçük Adamın Notları» biyografya serisinin üçüncü kitabı «Cemile», «Avare Yıllar»ın bir devamı, küçük adamın karısının ilk evlilik yıllarındaki hayatıdır. Burada, işçi mahallelerindeki eski imparatorluk döküntüsü kişilerin, Rumeli göçmenleri, Arap uşakları, her soydan küçük adamların, bereketli topraklar üzerine dökülen bir yığın insanın, yeni iş şartlarının ezici mekanizması altında, değişik duygu, düşünce ve davranışlarını eriterek nasıl kaynaştıklarını, bütün çalışmalarına rağmen aynı kaderi, zaman zaman sıcak bir içtenlikle, nasıl paylaştıklarını anlatıyor.

Tahir ALANGU
Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve
Roman / cilt 2 / s. 386 / 1965

Kitapta, tarihsiz 1 büyük, 11 küçük hikâye var. 72'nci Koğuş'un ilginç bir yanı, Orhan Kemal'in, sanat değeri ağır basan bir eserinin ilk kez «harcıâlem» bir kitabevince basılışı. O yıllarda, sanat yayınlarının tirajını kat kat aşan bir tür aylık yayınlar, kimi yazarlarımızın daha geniş okur kitlelerine ulaşmasını sağlamıştı. Orhan Kemal'in bu açıdan ilk ünü, «72'nci Koğuş»tur.

72'nci Koğuş'un insanları, Ahmet Kaptan, Kaya Ali, Berbat Teyfik, İzmirli Kenan... ve mahpushanenin «âdem baba» diye anılan diğer sefil kişileri, suçlarının kefaretini ödemek (belki de ıslah edilmek) üzere atıldıkları bu yerde, dışarının en aşağılık ilişkilerine rahmet okutacak kadar kirli, dışarının suç çevrelerinden farksız bir ortamın her gün övütüp durduğu kişilerdir. İzmaritler, artık ve çöp... yaşamayla alışverişleridir. İzmaritine barbut, esrar da buna eklenebilir. Tabiî, bıçak, tabanca, kavgalar ve ölüler de, bu koğuş dekorunun parçaları.

Durumu değiştirecek tek şey, kanun dışı yollarla gelecek şanstır âdem baba için. Paradır.

Günün birinde, para, umulmadık bir yerden gelir. Ahmet Kaptanı çağıran başgardiyan, 150 lira verir ona. Kaptanın yıllardır unuttuğu annesi yollamıştır.

Para haberi, 72'nci Koğuşta bomba gibi patlar. Hattâ anında, Kaya Ali ile Berbat Teyfik arasında Kaptanın parası yüzünden kavga çıkar. Gerçekten, koğuş değişmiştir birden.

«En yoksul, en pis, en harap yükümlüler... hepsi ayağa kalkmış birer solucan olan» ve durumları gereği kesin bir sevgisizliğe mahkûm bu adamlar, insanî bütün değerlerini yitirmişlerdir. Dışarının kavgası, içerinin kıt kaynakları karşısında çok daha şiddetlidir. Ahmet Kaptanın, parayı ortaya harcaması, görünüşteki durumu değiştirirse de, bu kez para'nın ardı sıra koşan hırslar egemen olur. Parayı tutmak, çoğaltmak için girişilen kumar, önceleri iyi gider. Sonunda, ne Ahmet Kaptana, ne koğuşa hayır getirir. Önce, Berbat Teyfik'in ihanetine uğrarlar. Ve 72'nci Koğuşa «toklukla birlikte giren edep, haya, ar, namus» açlıkla birlikte yeniden çıkar gider.

Bu arada, Ahmet Kaptanın çocuksu duyarlığı, boşaltılamamış sevgisi, (Orhan Kemal'in başka hikâyelerinde de rastlanan) Bobi Niyazi'nin para kazanma makinesi haline gelir. Koğuş, hızla eski halini almıştır.

Açlıktan, soğuktan ölenlerle; en sonunda pencere önünde, olmayan bir sevgiye dikilmiş gözleriyle donup ölen Ahmet Kaptanla, hüzünlü son çizilir.

Hapishane düzeninin (ve dışardaki düzenin) simgesi 72'nci Koğuş, bütün duygusuzluğuyla yeni avlar beklemektedir.

72'nci Koğuş hikâyesi, Orhan Kemal hikâyesinin bir doruğu olmakla kalmaz, gerçekçi hikâye edebiyatımızın da temel taşlarından biridir.

Macera, Orhan Kemal'in çevre - izlenim hikâyelerinden biri. Haliç vapurlarında, halk otobüslerinde omuz omuza yolculuk ettiği insanlardan ikisinin, bir kocakarıyla torununun hikâyesi. Ninesiyle çekişmeye giren «küçük» kız, güç koşullar altında bir Neriman'dır (Çamaşırcının Kızı). Yazar, ineceği iskeleye geldiği halde, kişilerinin, olağan ve buruk serüvenin peşini bırakamaz.

Abla, Orhan Kemal'in unutulmaz tiplerinden biridir. Kendine özgü âdetleri ve edinilmiş esnaf ahlâkıyla yaşayan Kömürcü Kadın, serttir, erkeksidir. Hayatını kendi kendine kazanan kadınlar gibi, fütursuzdur. Hattâ, koca çırağı Hasan'ı itip kakmaktadır. Ama kadınlığa gelince...

Üzüntü'de, zengin avukat Kerami Vodina'nın kızına yaş günü hediyesi seçememekten doğan bunaltısı, pek başarılı olmayan bir kara mizahla taşlanır.

Umum Müdür, ilerde «Behiye» ile son gelişim noktasına varılacak çocuk/büyük hikâyelerinden başarılı bir örnektir. («Sevmiyordu» ile, tümüyle aşılır.) Umum Müdür'ün sınıfsal dünyası ve aile yaşayışına, küçüklerin dünyasından girilir. Küçük çocuk evreninde verilen parçalı gerçek, hikâyenin ikinci bölümünde, büyükler arasında tespit edilmiş-tir. Orhan Kemal'in kimi hikâyelerinde görülen, ekonomik temelle âdeta bağlantısız, başka unsurların yolaçtığı işsizliklerden biri ve sonucu, hikâyenin de çocuk dünyasında bir sonucu olur.

Pervin, Orhan Kemal'in Adana zenginleri (doktorlar, eczacılar, mülkiyeliler, avukatlar ve bir ihracatçı) ortamından bir çevrede geçer. Dramı oluşturan, bu tiplerin ahlâksız ahlâkına tam uygulayamadığı zorunlu yaşamasıyla hizmetçi Pervin'dir. Bu ahlâk gösterilerinden birinin sonucunda, işten kovulur.

Öc Alma, Orhan Kemal'in Haliç vapuru hikâyelerinden biri, tadına doyulmaz bir yazar fantezisidir. Yazarla yazdığı arasındaki büyük bağlantı, halhamur olmuşluğu verir Öc Alma. Yazdığı çevrenin sayısız ayrıntısında, yazarlığının ayrıntısına da girmektedir Orhan Kemal.

Yeni Arkadaş, önceki çocuk hikâyelerinin özelliklerini taşır.

Genç Muharrir, «Kitap Satmaya Dair», «Dönüş»... vb. otobiyografik hikâyeler dizisinden biridir. Zordaki yazar, yine de yazarak kazanmakta direnir. Bu arada gündelik hayatın gerekleri, karısı ve kızını geçim savaşına itmektedir. Orhan Kemal hikâyesinde, «ev kadını tipinin çalışma hayatına yönelişi» ayrı bir inceleme konusu yapılabilir. Proleterleşmenin kadınlar cephesi sorununda, hayli yazmıştır Orhan Kemal.

Numaracı, Yeşilçam hikâyelerinden, sonuçsuz bir düşkün - tip hikâyesidir.

Üçüncü Adam, işsizdir. Ve adı üstünde, olan bitene hükmedenlerin, para kazanıp para yiyenlerin yanında bir «üçüncü adam»dır. Nice üçüncü adamlardan biri. Bir içki masasında hak adalet dağıtan, iş vaat eden doktor (birinci adam), işsiz, yazıhanesine uğrayınca tanımazlıktan gelir.

Öfke, bir kahvehane hikâyesidir. Yağmurdan açılan söz, konuşmalar karı kıza yöneldikçe dinleyicilerden bir genci etkilemeye başlar. Derken öfke doğurur. Görmüş geçirmiş adamın anlattığı çapkınlık hikâyesi, avare delikanlının imgeleminde gerçekleşmiştir.

Öfkeli delikanlı, hayalle gerçeği birleştiriveren, bundan kimi zaman rahatlık, kimi zaman sıkıntı duyan Orhan Kemal kişileri arasında sivrilir.

«72'nci Koğuş»ta, altı özellikle çizilecek hikâyeler: 72'nci Koğuş, Abla, Öc Alma, Üçüncü Adam, Öfke.

Hulki AKTUNÇ

1954 — Grev

Kitapta, 1942 - 1953 yılları arasında yazılmış 11 hikâye var.

Önceden **Küçük Ağa** adıyla yayınlanan **Grev,** «Uyku»dan sonra, «konkre amele muhiti»ni veren ikinci hikâye sayılabilir.

Cumhuriyette, grev yasağının sürdüğü dönemde, bir dokuma fabrikasında geçer olay. Taraflar: Patron, oğlu, müessese müdürü; işçiler; ve tabiî, böyle durumlarda hemen ortaya çıkan sözde hakem devlet'in temsilcileri, memurlar.

İşçi Sarı Memet'in öncülüğünde (öbürlerinin deyimiyle, elebaşılığında) başlayan direniş, 8 saatlik mesai isteğinin karşılaştığı tehditlerden sonra sınıfsal nitelik kazanır. Ancak, serkomser, savcı vb. memurîn, bunun ne demek olduğunu o işçilere «anlatacaklardır». Bütün tarafsızlıkları ve Atatürk inkılâpçılıklarıyla hem de.

Nureftin Şadan Bey (1943), mahpushane - tip izlenimlerinden birini yansıtır. Batı kültürüyle yetişmiş ve o çağın üst kademelerinde de taraftar bulmuş akımın, almancılığın savunucusu N. Şadan bey, davranışlarına sinmiş kibar rezilliğiyle mahpushanede yapayalnız kalır. (N. Şadan bey, «Türklüğe hakaretten» içeriye atılmıştır.) Ne idüğü belirsiz yardakçısı bir yana, herkesi aşağılamaya devam etmektedir. Sonunda doktorla ve savcıyla toslaşır. Şımarıklığı onlara sökmeyecektir. Artık zavallı bir âdem babadan farkı yoktur.

Savcı, üç aşağı beş yukarı «Grev»deki savcıdır belki: «Almanya'da tahsil, Fransa'da tahsil, bilmem ne allahın belâsında tahsil... Avrupa'da tahsil sizin gibilere bunu mu öğretiyor? Memleketinizin insanlarını burunlayın mı diyor? Efendi, efendi aç gözünü! **Biz bu memleketi yoktan var ettik! Bize yabancı kültürün lüzumu yok! Biz bize benzeriz, kökü dışarda ne ilim, ne marifet, ne şu, ne bu, hiç bir şey istemiyoruz!»**

Dert Dinleme Günü'nün işçileri, iş güvensizliğinin yarattığı çekingenlikleri, kovulma korkularıyla «Grev»in insanlarına benzerler. Ancak, onlar kadar da dirençli değillerdir. İnsanî, sınıfsal bağlantıları, hemen kopuverecek gibidir... Sarı Memet'e benzeyen Dokumacı Kemal hariç.

Ve tabiî, Milletvekillerinin Dert Dinleme Gününe giden işçiler de, korkak Topal Salih gibileri olur.

Kahvede, gurbetlik işçilerin zorunlu işsizlik günlerinden birinde iki köylünün (Ali Osman ile İsmail) zıt görünen, fakat temelde aynı yaşama biçimini sergiler. Ali Osman ile İsmail'in şehir gerçeklerini algılama biçimi de, «Bereketli Topraklar Üzerinde» kişilerinin, «Gurbet Kuşları»nınkine benzer.

Kirli Pardesü, «Grev»in sonraki baskısında yer almayan, 1954 baskısında kalmış bir hikâyedir. Başarısız bir «küçük memur hikâyesi». Belki de bir Çehov özenmesidir. Yaz kış pardesü giyen memurun, içine giyecek hiç bir şeyi olmadığı anlaşıldığında: «Büyük üniforması içindeki Atatürk'ün tatlı mavi gözleri yaşarmıştı. İçini çekti ve iki eliyle yüzünü kapadı.»

Telefon (1942), şehirde insan simsarına dönmüş Arzuhalci İsmail'in dolandırdığı, üstelik şirretçe ortadan sıyrılarak hapsettirdiği Mevlut efendiyi anlatır. Köylü Mevlut, tüm değerlerin şehirde «alınır satılır» olduğunu biraz geç anlayacaktır.

İşsiz (1953), yiyeceği içeceği, kirasıyla borca batmış bir küçük ailenin dramını aktarır. Olaylar, çocuk Leyla'nın evreninde daha da çarpıcı görüntülerle dile gelir.

İş Adamı (1953), yukarıdaki İşsiz'in rastlaştığı «bir eski müreffeh»in hikâyesidir. Birden kurulan dostluğun, birden ortaya dökülüveren geçmişin, sonra yine gerçekleşen «iş adamlığı»nın hikâyesi içinde, Allah - Ahlâk - Ekmek bağlantısı. (Bu bağlantı, yazarın çoğu hikâyesinde düşünsel öz'dür.)

Orhan Kemal'de sık rastlanan bu düşkünlerin, hızla yükselip hızla batan, derken hızla yeniden çıkan kararsız sınıfsal nitelikleri üstünde ayrıca durulabilir.

Can Sıkıntısı'nda (1954) yazar, bir Haliç vapurundan, hikâyelerindeki tek «mutlu işçi ailesi» imgelemine geçer. Çok iyi bildiği bu çevreye bir göz atarak, «hayat kavgasının zorluğundan okuyamama» tespitini hikâyenin sonuna yerleştirerek bitirir.

Velînimet'te (1953) kitabî (açıkça, Dostoyevski'nin «Ezilenler»inden doğma) bir hikâye kurgusundan gerçeğe açılınır. Orhan Kemal hikâyesine yeni bir şey getirilmez.

Kör Salih (1953), pazarcı Salih, Küçük Adam'ın hayat görüşünü özetleyen bir tiptir: «Açlık neyse, ille sigarasız kaldığı günler dinden imandan sık sık çıkar, ekmek, peynir ve sigaraya kavuştumu da, tövbe istiğfar ederek tekrar dine girerdi.»

(Orhan Kemal'in birçok hikâyesinde yer alan bu düşünsel öz, «gündelik gerçek'te var olan kendiliğinden materyalizm»dir.)

Ama parasızken, imrenerek seyrettiği bir «kerli ferli»nin kendisine karşı giriştiği davranışı; ilerde eline para geçince başkalarına tekrarlamaz Kör Salih.

Fırsat ele geçmişken, kendisinin eski durumundaki adama, o kerli ferliyi nasıl tokatladığını (!) anlatıp yücelir. İkramının anlamı budur belki de.

«Grev»de altı özellikle çizilecek hikâyeler: Grev, Dert Dinleme Günü...

Hulki AKTUNÇ

1954 Bereketli Topraklar Üzerinde

Orhan Kemal romancılığının sosyal gerçekçi veçhesi, «Bereketli Topraklar Üzerinde»de bütün boyutları, unsurları, başarı ve eksiklikleri ile belirli bir olgunluk içerisinde ve aynı zamanda yazarın toplumsal gerçekçi edebî platformdaki yeterliğini ve potansiyelini de ortaya koymak suretiyle açığa çıkmaktadır. Yazarın roman çizgisi içinde bir değer sıçraması olan «Bereketli Topraklar Üzerinde» —ki yazarın kalıcılık taşı-

yan bir kaç önemli edebî yaratışından biridir— önemini ve gücünü, büyük ölçüde yansıttığı sosyal gerçekliğin çarpıcılığından almakla birlikte, yazarının gerçeklik karşısındaki basit ve direkt tavrı ile yazar duyarlığını dışta bırakmayan üslûbuyla da dikkati çekmektedir. Ayrıca roman kuruluşu açısından gösterdiği tutarlılık; muhtevayla bağlantısı kesilmeyen ve şematik unsurlardan mümkün olduğunca kaçınmış yapısal bütünlüğüyle de, romanın, gerçekliğin çarpıtılmamış bir yansımasını estetik bir tarzda verme imkânını elde etmiş olduğu da söylenmelidir.

Orhan Kemal, bu romanında Türk toplum yapısına ilişkin dönemsel bir gerçekliği, tasvirci üslûbuyla yansıtırken; temelde Anadolu köylüsünün maddi şartlar nedeniyle (romanda bu, «daha iyi yaşama isteği» biçiminde konulmuştur) dışa açılma zorunluğuna ve bu zorunlulukta girdiği yeni bir üretim ilişkileri düzeyinde, şehir dünyasında, ezilişini ve «ekmek derdi» peşinde insanlıktan çıkışını, yokoluşunu dilegetirmektedir. Daha iyi bir yaşama seviyesine erişmek için köylerini bırakarak Çukurova gurbetine çalışmaya giden üç köylü, kapalı köy ekonomisinin belirlediği basit bireysel dünyaları ve geleneksel değerleriyle, şehrin bozulmuş insanî dünyası karşısında direnme çabasında; zorlu ve ağır şartlar altında fabrika ve tarım işçiliğine yönelirler. Ancak burada kişiler için köyden bütünüyle kopuş sözkonusu değildir ve yoksul köylülükten fabrika ve tarım işçiliğine nitel geçiş biçiminde yapısal bir değişim ve bu değişimin romanda verilmesi sözkonusu değildir. «Bereketli Topraklar»da anlatılan, geleneksel köy biriminin ekonomik bakımdan kendine yeterliğinin ortadan kalkması ve yapının parçalanmasıyla beliren köyden şehire göç olgusunda ilk aşama olarak gurbetçiliğin, yani köyle göbek bağını koparmayan bir yarı işçiliğin en ağır sömürü ve vurgun şartları altındaki insanî gerçekliği, yaşama mücadelesidir. Türkiye'nin belirli bir toplumsal değişme döneminde, yeni ve zorlu sömürü şartlarında ekmek kavgası veren Anadolu köylüsünün, kendisine ters, yeni, şiddetli ve azgın bir dünyanın sağır duvarları arasında kısılıp kalan catastrophe'unun maddî - manevi bütünselliği ile verilmesidir. Çukurova'nın «bereketli toprakları»ı üzerinde bu «bereket»le keskin bir tezat teşkil eden; işgücünü yok pahasına satarak, yaşama kavgasını sürdürmeye çalışan; şehrin yozlaşmış insan ilişkileri içersinde telef olan, öldürücü ve hayvanca iş şartları altında bilinçsizce harcanan köy gurbetçilerinin basit ve vurucu insanî dramının, roman boyunca genişleyen bir insan ilişkileri çerçevesinde, maddi üretim süreci içerisinde ve ilkel bir sömürü mekanismasının gaddar çalışma şartları altında gerçekçi bir biçimde tasvirini getiren «Bereketli Topraklar Üzerinde», bu

yönleriyle Anadolu gerçeğine yönelik Türk romanında ulaşılmış önemli noktalardan (aşamalardan) biridir.

Toplumsal şartların belirlediği karmaşık insan gerçeğinin dışsal yüzüyle ve tasvirci bir biçimde yansıtılmasında romanı önemli kılan noktalardan biri, yazarın dolaysız ve sağlıklı gerçekçiliği olmaktadır. Ancak ele alınan temlatiğin, toplumsal ve insanî zengin bir materyali içerdiği ve bu materyalin gerçekçi bir biçimde yansıtıldığı «Bereketli Topraklar Üzerinde»nin ve yukarda kendi başına taşıdığı öneme işaret ettiğimiz Orhan Kemal gerçekçiliğinin, genel olarak romancılığı içinde, ortaya çıkan önemli eksikliği ise, gerçek karşısındaki **tavırsızlığı, statikliği, naivliği**'dir. Elbette bu eksiklik, romanın **kendi başına** ve zamanının toplumsal, kültürel şartları içindeki obiektiv önemini ortadan kaldırmamakta, buna karşılık yazarının bilgisel - ideologik ve estetik yeterliğinin ve gerçekçi roman yaratışındaki potansiyelinin sınırlarını belirtmektedir. Orhan Kemal'in sıcak insan sevgisinden kaynaklanan bir duyarlıkla oluşturduğu, Anadolu insanına yönelik bu basit estetik kuruluşu, yazarın yukarda belirtilen bireysel ve toplumsal bilinç eksikliğine karşılık, önem taşıyan ve kalıcı niteliğe sahip bir edebî yaratış haline getiren yan, romanın Türkiye'nin bir dönemine ilişkin insanî-toplumsal problematiğin **görünürdeki** gerçeğini belgesele varan bir dolaysızlıkla yansıtması, göstermesidir.

«Bereketli Topraklar»da anlatılan, geçim kaygısıyla köylerini terkederek şehirde ırgatlık yapmaya yönelen üç arkadaşın serüvenidir. Köye dönme umudunu ve içlerinde taşıdıkları köy özlemini yoz bir üretim ve insan ilişkileri toplamı olan şehir karşısında bir direnme ve yaşama gücü olarak diri tutan, sürdüren iflahsızın Yusuf, Pehlivan Ali ve Köse Hasan, şehrin katı, şiddetli ve keskin sömürü mekanismasi içinde ufalanarak biri dışında, dramatik bir şekilde yokolurlar. Bu zorlu çatışmadan, öldürücü ekmek kavgasından yenilmeden çıkan tek kişi ise, kişiliğinden taviz veren, dalkavukluk eden, insanî yozluğa ve bireycilige bulaşan İflahsızın Yusuf olur. Bir anlamda, o da yenik düşmüştür aslında. Yusuf, kısa zamanda aralarındaki dayanışma parçalanan ve herbiri bir çarka kapılan üç arkadaştan; korkunç bir sefalet içinde ölen Köse Hasan'a ve şehrin sahte aldatıcı nimetlerinde, tuzak ve dolaplarında kendini yitiren mert Pehlivan Ali'ye karşılık, duvarcı ustası olarak, koltuğunda «gazocağı» köye dönmeyi başarır.

Bu insanların karşısına **şehir,** ikiyüzlü bir madalyon olarak dikilir; bir yüzüyle hiç görmedikleri teknik araçları, şaşırtıcı kültür obiektleri ve tensel hazlarıyla yürek hoplatan sahte, cilâlı bir yeni dünya; öbür

yüzüyle amansız yaşama ve çalışma şartları, sömürünün en kaba biçimiyle, insandışı bir üretim cehennemindeki insan kıyamı... Evet, şehir üç köylüyü birbirinden ve kendi dünyalarından kopartıp, kendi başlarına bireyci kurtuluş çabalarına iteleyerek; bu çaresiz insanları da sayısız benzerleri gibi kısa zamanda sömürü çarkının birer unsuru haline getirir. Orhan Kemal, fabrikalarda ve kapitalist tarım işletmelerindeki iş cehennemini sert ve keskin bir biçimde tasvir ederken; başka insanlara, başka ilişkilere atlar, geniş ve çarpıcı bir «emek» panoramasi çizer. Kadınlı, çocuklu ırgat pazarları; işgücü çokluğunun getirdiği en düşük ücretle çalışma zorunluğu; patronlarla işbirliğindeki ırgatbaşlarının haraçlarıyla bir kat daha artan sömürü; herçeşit rüşvet, dalevera; fabrikalarda maddi, manevi kölelik içinde boğaz tokluğuna çalışan insanlıktan çıkmış işçiler; patozlarda dayanılmaz şartlarda eriyen tarım emekçileri, esrar, kumar, kurtlu ekmek, taşlı pilav, iş kazaları, ispiyoncular, patron uşakları; «dudakları patlamış, ağızları köpük içinde, yorgun, yılgın insanlar», sıtma ve Çukurova'nın kızgın güneşi altında süren «ekmek kavgası», hem de herkes için «kendi başına» süren bir kördöğüşü... Orhan Kemal'in «gurbetçiler»i anlatarak ve gurbetçiler yoluyla çizdiği insan emeğinin insan tarafından düşürüldüğü sefil ve zorlu şartlarda yüze çıkan cehennemî insan mozayığı...

Roman boyunca değişik mekânlarda topyekûn sürdürülen sömürüye tek karşı çıkış, patozlarda çalışan tarım işçisi kürt Zeynel'den gelir. Uzun yıllar edindiği tecrübeleri başeğmez güçlü kişiliği ile birleştiren Zeynel bu gaddar sömürü mekanismasıyla ve rezil çalışma şartlarına karşı bireysel bir başkaldırmaya girişir. Yoğun bir öc duygusuyla ağanın harmanlarını ateşe verir. Zeynel statik romanın aniden parlayan dinamik unsuru olarak unutulmazlaşır.

Orhan Kemal «Bereketli Topraklar Üzerinde»de Türk toplumunun bir dönemdeki sosyo - ekonomik yapı değişiminin insani gerçekliğini **içerden** çizerek ve anıtsal bir yaratış olarak ortaya koymaktan çok, bu gerçekliğin **dışsal** tezahürünü basit ve dolaysız bir tarzda tespit etmektedir. Genel olarak, toplumsal insanî gerçekliğin estetik bir biçimde yeniden kurulmasında, özel olarak roman yaratışında Orhan Kemal'in hareket ettirici motivi ve estetik bütünlüğü kuran temeli, yaşanana, «iyi bilinen»e ve gözleme dayanan naturalist gerçekçilik oluyor. Yazarın dünyasına giren, etine kanına karışan, içinde yer alınan, dinlenen, gözlenen gerçeklik romanda hiçbir ideologik kaygı güdülmeksizin, olduğu

gibi, **görünen** şekliyle yansıtılıyor. Böylelikle Orhan Kemal'in romanı çözümleyici, eleştirici, sosyal eleştirici ve toplumcu anlayışların, eğilim ve yönelimlerin dışında bütünüyle «gerçek»ten gücünü alan, belgesel tespitçiliği ile kalıcılaşan, sosyologik veri unsurlarıyla güçlenen ve Anadolu insanının gerçeğini yaşanan basitliği içinde gündelik ve çarpıtılmamış biçimde verişiyle geleceğe ulanan bir çalışma olarak yüze çıkmaktadır. Orhan Kemal gerçekçiliğinin bu niteliği, onun genel Türk roman oluşu içersinde hem zayıflığının hem de güçlülüğünün temeli oluyor. Gerçeklik karşısında passiv kalışıyla güçsüz; gerçekliği dolaysız ve yaşayan biçimde verişiyle güçlü. Bu yargının son bölümünün pek az roman için geçerli olduğu da gerçek.

Taylan ALTUĞ

1956 — Arka Sokak

Kitapta, 1951 - 1956 yıllarında yazılmış on dört hikâye var.

Arka Sokak (1952), küçük adamların küçük kadınlarından bir atmosfer hikâyesi aktarır. Yoksul bir kadının doğurma sancıları ve doğan erkek çocuk, hikâyenin belkemiğidir... Küçük kadınların güniük çekişmeleri arasında bir silinip bir parlayışıyla, umut verici bir hayatı muştular.

Asılzade (1953), gençliğinden düşkünlüğüne, bir çeşit Nurettin Şadan Bey ya da o eski «Bir İnsan»dır. Ve düşkün halinde bile, eski kredisiyle dolgun maaşlı bir iş kazandırır hikâye kişisine.

Odacı (1951), bilinen, beyden fazla beyci bir müstahdemı anlatır. Çarıklı kurmaydır da. Ufak tefek adamı müdürle görüştürmeden önce, olanca güçlüğü çıkarır. Derken onunla, tatlı bir Orhan Kemal dialoguna girer. Umum müdürün odasına girdiği anda niteliği belli olur ufak tefek adamın: Dudak uçuklatan bir müfettiştir.

Oysa, rahattır odacı: Çay kahve sormak için odaya girdiğinde, ufak tefek adama şöyle fısıldar, «Bana da pay vermezseniz, anam avradım olsun müfettişlere dirim. Senin umum müdür dediğin, benim avcumda. Böyle işleri bensiz beşir edemez!»

Sevda (1955), sonraki hikâyelerden **Kel Tahir'**le (1956) birleşen nefis bir aşk hikâyesidir. Kambur Süleyman da, çirkin ve kel Tahir de kendilerini bütünleyecek bir sevgi için varlıklarını ortaya koyarlar. Halk hikâyelerindeki gibi olabilir sonları: Erişseler, o varlığı da kolayca feda edeceklerdir.

Süpürgeci (1956), önceki hikâyelerden «Çöpçü»ye yaklaşır. Burada son, daha çabuk gelmiştir. Birbirinden habersiz, birbirinden umarsız iki adamı (çöpçüyle şöför) bir anda bitiren otomobil kazasıyla. Birleştikleri ikinci nokta, kazadan sonra birbirlerine duydukları özverili acımadır. Özellikle Süpürgeci'nin duyarlığı.

Yabancı (1955), şehre döç dalgasıyla sürüklenip ortada kalan işsiz köylünün açlığını tasvir eder. Kendisi gibi birinden yararlanarak açlığını bastıran köylü, o anlık rahatlığı içindeyken, «kendisine benzeyen adam»ın basıp gittiğini fark etmez bile.

Dilekçe (1954), umut bağlanan oğul yönünden «Şahut'la Karısı» hikâyesini hatırlatır. İşten atılmış tellak yönündense, «Çöpçü»yü.

Delikanlı (1955), Çamaşırcının Kızı Neriman'ın, hali vakti yerinde erkeğidir. Sinema imgeleriyle bezediği hayatının asıl gerçeği, parasız kaldığı anlarda belirir.

Harika Çocuk (1955), Orhan Kemal hikâyesi içinde «çalışan çocuk» tipinin en başarılı verildiği örneklerindendir. Sinemalardan, serüven mecmualarından kapma kuruntularla avunan, böylece günlük hayatın dışına çıkmaya çabalayan çocuk, o kurtulunmaya çalışılan hayatın da, davranışlarındaki yanlışın da bilincindedir. «Suçlu»nun Cevdet'i gibi özleyip durduğu başka ülkeler, Harika Çocuk'ta hiç bir zaman gerçek'le özdeşleşmez. Ve «Makineyse, çocuğun emri altında munis bir hayvan kadar uysal, yere kıvrım kıvrım demir yongalar döker» durur.

Delibozuk (1953), kenar mahalle esnafının yaşayışından, sıcakla bunalmış bir kesiti anlatır. Bir radyo dağıtır bunaltıyı, radyo, «Cemile»deki Muy babanın çalgısı yerine geçmiştir: «Radyodan şifa dökülüyordu sanki. İnsanlar tek yürek, tek nabız, tek ciğer, tek düşünce halinde insanlar, kırışık, romatizmalı, aksırıklı, öksürüklü insanlar, kel, kör, topal, sağır, dilsiz, güzel, çirkin insanlar, zavallı, kahraman, rezil, namuslu, alçak insanlar, hakaretten çarpılmış, tehditten ürkmüş insanlar, ufacık ampulüyle gülümseyen radyonun başına üşüşmüşlerdi.»

Bir karasakallı ile hurda demir işçisinin «radyo anlayışları», küçük hikâyelik son'u noktalar.

Haham Anası (1955), bir hikâyecilik fantezisidir. Üç sayfa içinde, tarihsel emekçi hakkını arayan tarihsel bir kadın... ve yazarın inancı.

Nermin'de (1953) yine, hayatın «dışarda çalışma»ya zorladığı bir ev kadını anlatılır. Kocası işsizdir. «Genç Muharrir»deki, «Kitap Satmaya Dair»deki, «Dönüş»teki gibi.

Berduşlar (1953)... Avare genç hikâyelerinden biri daha. «Parkta» hikâyesini hatırlatıyor.

«Arka Sokak»ta altı özellikle çizilecek hikâyeler: Arka Sokak, Sevda, Kel Tahir, Harika Çocuk.

Hulki AKTUNÇ

*

Bir zaman «Arka Sokak» hikâye kitabım mahkemeye verilmişti. Hakim, savcıya uyarak: «Konularını neden hep fakir fukaradan, işçilerden aldığımı, Türkiyede varlıklı' insanların, iyi yaşıyanların olup olmadığını sormuştu... «İlk bakışta evlet, çok doğru bir soru... Neden hep bu insanları, bu insanların yoksulluğunu ele alıyorum?... O zaman Hakime: «Ben gerçekçi bir yazarım... En iyi bildiğim konuları alırım... Varlıklı yurttaşların yaşayışlarını bilmiyorum, nasıl yaşadıklarından da haberim yok...» demiş ve beraat etmiştim...

Orhan KEMAL

Orhan Kemal'in İkbal Kahvesi / s. 442

1957 **Serseri Milyoner**

Bk. «Orhan Kemal'de Aşk», Necati Güngör

1957 **Kardeş Payı**

Kitapta, tarihlenmemiş 19 hikâye var.

Orhan Kemal'in, pratik içinde kendiliğinden bilinçlenme sürecine giren hamalları, **Kardeş Payı**'nda beliren iki ahlâktan (ticaret ahlâkı! ve erkeklik) birini seçmekle kalmaz, «Bundan böyle kendi göbeğimizi kendi elimizle keselim arkadaşlar!» derler, «Bu ibneye (hamalbaşına) lüzum yok! Kazancımızı da kardeş payı ederiz. Oldu mu?»

Bu hikâye, «Uyku» ile başlayıp «Grev» ve «Dert Dinleme Günü»yle süren tem'e yeniden (ve son olarak) yaklaşmasıdır Orhan Kemal'in.

Kırmızı Mantolu Kadın, kesinlikle otobiyografik bir hikâye. Mahpushaneden işe çıkma, arkadaş Necati... vb. ayrıntılara «Nâzım Hikmet'le Üç Buçuk Yıl»da, «Kemal Tahir'e Mapusane'den Mektuplar»da da rastlanır. Kırmızı Mantolu (kötü) Kadınsa, düşmüşlüğüne karşılık hiç değil bazı konularda temiz kalmaya çalışan klasik Orhan Kemal tipidir.

Arkadaş Necati'nin hikâyesi, yine bu kitapta **Necati'**de ele alınır. Bobi Niyazi'yi ise, «72'nci Koğuş»tan, «Dünyada Harp Vardı»dan tanırız.

Korku'da en büyük korkusu işten atılmak olan bir ayniyat mutemedinin karşısına, «Müfettişler Müfettişi»ne benzer tipte bir dolandırıcı çıkar. Rüşvet ister. Mutemet, namusundan emindir, vermez. Ama... Kuşkusu artar, kendini yitirir, bir «işten atılma karabasanı»na yakalanmıştır. Yapmadığı namussuzluğun gölgesi ,işten atılmasına yol açar.

Yeni Şoför, tek kişilik bir grevin hikâyesidir. Yeni şoförün hayatı, iş/işsizlik arasında gider gelir. Neyse ki, patronu kolay yola gelen bir adamdır.

Kenar Mahalle, gözlem tespiti bakımından dört dörtlük bir hikâyedir. Yine o küçük kadınlar, yine dönülüp ayrıntısıyla verilecek («Mahalle Kavgası» hikâyesi, sonra «Balon») kenar mahalle dünyası.

Kuduz, küçük ailenin günlük hayatını sarsan küçük bir olaydır. Dertsizce savuşturulur, ama karıkocanın arasını da açar.

Çocuk... «Harika Çocuk»un bir benzeri daha.

Eczanedeki Kız... Bir «Küçücük». Tam bir «Küçücük».

Arslan Tomson... Çocuk dünyası, filmler, resimli romanlar. Ve «Suçlu»ya, «Sokakların Çocuğu»na uzanan çizgi.

Motörde, kısa bir izlenim tespiti. Hali vakti yerinde olanlar, ve başkasının kaygısını çekenler. Yani, «hırtlar» ve «enayi»ler!

Çirkin ve evde kalmış kızın, önceki hikâyelerde benzeri görülen yolla yücelmesi ve avunması.

Kadın Parmağı, sıkıcı küçük burjuva misafirliklerinden birkaç sayfa.

İzin Günü'nde, yine tipik bir Orhan Kemal insanıyla karşılaşılır: Bir garson. Bir rastlantıyla, felekten gün çalarken, kendi mesleğinden olanlara zorluk çıkarır. Etmedik hakaret bırakmayarak boşalır. Birkaç saat olsun, eski kişiliğinden kurtulabilmiş, ona hücum etmiştir.

Üç Arkadaş, çocuk hikâyeleri dizisini sürdürür. Öncekilere, teknik ve konu olarak bir şey katmaz.

İstidacı, Büyük Baba ve **Pırıl Pırıl'**da, başkalarının dünyasından yola çıkan yazar; birincisinde, «Telefon» hikâyesinde olan bitenlere aykırı bir özlemini somutlar; ikincisinde Adana gözlemlerine dayanan «Eskici baba» tipinin, «Balık»taki ninenin bir benzerini, üçüncüsünde kendi coşkunluklarını söz konusu eder.

Ne olursa olsun, inancı güçlendirmektedir «Pırıl Pırıl»... Aynı, Sait Faik'in «özlediği dünya» gibi: «Orospusuz, pezevenksiz, gamsız, kedersiz, pırıl pırıl yarınlar...»

Kitapta, altı özellikle çizilecek hikâyeler: Kardeş Payı, Korku, Çirkin.

Hulki AKTUNÇ

1957 Babil Kulesi

Kısa kısa yirmi dokuz «mizah hikâyesi»nin yer aldığı kitap, nedense eleştirmenlerce pek önemsenmemiştir.

Oysa, yazarın, mizah dergisi okurlarının karşısına çıktığı hikâyelik malzeme dağarcığıyla olsun, tam profesyonel kıvamlarıyla ve «hikâye yazma tavrı»nı doğrudan vermeleriyle olsun, bu hikâyeler önemlidir.

Yirmi dokuz hikâye, Orhan Kemal hikâye dünyasının hayli zengin bir antolojisidir. Sarhoşlarıyla, küçük meslek erbabı, kılıbığı, küçük aileleriyle, eski (ve çoğunlukla «düşkün») Adana arkadaşlarıyla, «o baba»dan kalma dostlarıyla, kuyrukta bekleyenleri, dert anlatanları, dert dinleyenleriyle, alıngan küçük adamları, hayalen üzülen hayalen sevinen insanları, haliç vapurları, halk otobüsleriyle, Meşrutiyetten kalma kahvehaneleri, yaşlılarıyla, avare gençleri, «küçücük» kızlarıyla, Yeşilçam ezikleri, şendulları, göçmenleri, kâtip efendileriyle, iktidarsızları, zamparaları, mahalle kavgalarıyla... bir Orhan Kemal hikâye evreni.

Yüzlerce izlenim, cıvıl cıvıl bir sürü insan, satırlar arasında ışıyıp, sönen, yazıla yazıla ustası olunmuş olaylar, olaycıklar.

«Babil Kulesi»nde Orhan Kemal, tüm nitelikleriyle bir «halk hikâyecisi», anlattı mı herkese dinleten usta bir meddahtır. Yer yer Osman Cemal'e, yer yer MŞE'ye, kimi zaman da F. Celâlettin'e kadar uzatır çizgilerini.

İddialı görünmeyen bu kitabı anlamak, tüm Orhan Kemal hikâyeciliğinin ağırlığını oluşturan «İstanbul tabanı»nı anlamak demektir. Bu taban, toplumsal ve anabelirleyici doğrultuyu tümüyle yakalamaz. Adana çevresi hikâyelerinden, bu oranda uzak düşer. Fakat yaşantısal'a büyük ölçüde bel bağlamış, malzeme ağırlığının büyüsüne kapılabilen yazar için yine de verimli bir topraktır.

Kitapta, altı özellikle çizilebilecek hikâyeler: Adam, Otobüste, Berber, Dev, Bestamî Efendi, Matrak, Âmir - memur...

Hulki AKTUNÇ

1957 Suçlu

1956 yılının yaz aylarında **Vatan** gazetesinde tefrika ettiği Suçlu romanında edebiyatımızda son yıllarda ilgi çekici bir konu haline gelmiye başlayan suçlu tipleri ele almaktadır. Batı dünyasında bilim ve edebiyat alanlarında çok eski bir geçmişe sahip olan **«suç ve onun toplumdaki kaynakları»** konusu, ancak son on yıl içinde bizde de ko-

nuşulmıya ve yazılmıya başlandı. Adnan Veli'nin ünlü **«Mapusane Çeşmesi»** (1952) kitabından sonra, Orhan Kemal de bu konuda ilgi çekici bir büyük hikâye yazmıştı: **72. koğuş** (1954). Bu kitabiyle bu konuda söyliyeceklerini bitiremiyen yazar, yeni romanı ile daha ilgi çekici bir konuya geliyor. Bu artık hapishanelerde yapılmış gözlemlerden derlenmiş yalın bir eser değil. Suç üzerinde daha genel olmak istiyen, suçluluğun bir çeşidi üzerinde daha derine giden bir araştırmaya yöneliyor. Konusunu bütünden şöyle ayırıyor: Hapishaneleri dolduranların hepsi tek adla adlandırılsalar bile aralarında onları suça götüren sebepler bakımından derin farklar vardır. Koğuşları dolduran çeşitli suçluları birbirine yaklaştıran ve benzeştiren yalnız hapishane nizâmıdır, orada yaşanan hayattır. Hapishanelerimizin subyan koğuşlarını dolduran çocuk suçlular son yıllarda üzerinde hayli kitap yayınlanan, doktorları, terbiyecileri, hukukçuları, ilgilendiren bir mesele oldu. Orhan Kemal de bu konuya bir romancı görüşü ile giriyor.

Suç işliyen çocukla sabıkalı bir büyük arasında cezanın infazında fark gözetilmesini ısrarla istiyen birkaç araştırıcının dışında bu düşünceye yanaşan pek çok insanın mevcut olduğu bugün için iddia edilemez. Bu çok önemli meseleyi geniş çevrelere yaymakta edebî eserlerin, romanların büyük yetkileri olabilirdi. Başka memleketlerde de sanatçıların bu yolda etkileri görülmüştür. Çocuk suçluların acıklı dünyalarını, bilgisizliğimiz yüzünden bunların ne kadar çabuk çoğalıp genişlediklerini göstermiye çalışan bu romanın sanat amacından başka ayrıca işaret edilen faydalı yönde de etkileri olması gerekirdi.

Çocuk suçluluğunun genel sebepleri olarak — araya başka motifler de karışmakla beraber — irsiyetten gelen bir karakter bozukluğu, aile ve mahalle çevresindeki bozukluklar, büyük şehirlere has suça teşvik edici yerlerin kontrolsuz bırakılışı, bunların bir sonucu olarak çocukla çevre arasında zincirleme uyuşmazlıkların getirdiği kompleksler gösterilebilir. Yazar önce meseleyi bütünü ile araştırmıya, tıbbın, hukukun, sosyolojinin bu alandaki bilgilerine başvurmıya lüzum hissetmeden kendi gözlemleriyle halletmeyi düşünmüş. Gerçekçi bir yolda, hele sosyal gerçekçi bir yolda yürüdüğüne göre bilimin araştırdığı meseleye getirdiği aydınlıktan vazgeçmesi eserin kuruluşuna daha başlangıçta bir sakatlık getirmiştir. Orhan Kemal, şimdiye kadar yazdığı romanlarda çok iyi bildiği konulardan tasvirci gerçekçi yoldan eserler vermişti. Bu eseri konusunu daha dar, sanattan önce bilimin araştırdığı bir alandan seçmiş. Bu çeşit konulara, hele yazar daha önce başka konulardaki çalışmalarını bir alışkanlık haline getirmişse, daha hazırlıklı girmek zarureti vardır. Orhan Kemal, paranoialı

bir suçlu çocuk tipini, Cevdet adında bir çocuğu ele alıyor. Bu tip üzerindeki bütün bilgiyi ancak Jean Frete'nin türkçeye çevrilmiş **«Delilik»** adındaki küçük el kitabından almak zorunda kalmış. Bu kitabın paranoia yapısını tarif eden 21, 23, tavsifini yapan 29, aile ve çevresinin paronoia yapısının meydana gelişindeki büyük etkilerini gösteren 30-31, paranoiaların aksiyona geçmiye çabalıyan hulyalarının tavsifini yapan 32. sayfalarından kitabın temel düşüncesini çıkarmış, seçtiği Cevdet - çocuk'un bütün — ancak eserin sonunda— ruhi çizgilerini, davranışlarını bu kitabın tavsiflerine biraz uydurmıya gayret etmiştir.

Burada olduğu gibi konusunu sosyal psikolojiden alan bir romanda yazarların çok defa bilim adamlarının eserlerine baş vurdukları görülmüştür. Ama bu faydalanmanın Orhan Kemal'in sanatı için zararlı bir sonuç verdiğine inanıyorum. Her şeyden önce, söz konusu ruh muvazenesizliğini bütünü ile iyice kavramadan çok değerli gözlemleri ile birleştirmiye kalkışmasında açık aceleciliği görülmektedir. Paranoialı Cevdet'in gelişmesini, suça doğru yönelişini anlatırken romanın ağırlık merkezini onun **içinde olup bitenlerden** çok fazla dışarıya kaydırıyor, lüzumsuz bir şekilde şişirerek ayrıntılar üzerinde oyalanıyor. Romanın kuruluşunda çocuk tipi birinci plânda bütün ilgilerin merkezinde olması icabettiği halde, birçok bölümlerde bozuk bir alle yapısının yan uzvu olarak kalmakta, kalabalık tipler ve olaylar arasında gölge gibi silinmektedir. Orhan Kemal, kenar mahallelerde yaşanan hayat üzerinde bildiklerini, çocuğun ruhi gelişmesiyle ilgiler kurmadan eserine doldurmuş, ancak romanın sonunda ihtiyar baba,oynak üvey ana, dedikoducu bir mahallenin gündelik yaşayışı peşinden sürüklenip giderken birdenbire romanın bel kemiği olan düşünceye yanaşıyor. Paranoiak bir suçlu çocuk, bu tipin başka suçlular, toplum, kanunlar karşısındaki durumu, hapishanelerdeki yaşayışları üzerinde çok çabuk tempolu bir düğümlenme yapıyor. Yazar, romanı oradan oraya sürükledikten sonra birdenbire bitirmiye karar vermiştir. Romanın önce gazetede tefrika edilmesinden gelen bu tefrikacılığa has düzensiz roman yapısı. Orhan Kemal'in son yıllarda içine düştüğü, sanatı için çok zararlı olmıya başlıyan bir çıkmazdır.

Suçlu çocuk tipini ele alırken, kendine yardımcı olarak seçtiği o küçük kitabın anlattıkları üzerinde bile yeter derecede durup düşünemeden, bir iki tasvir ile yetinmiş. Kendi gözleminin bir bilim kitabındaki tasvirlere uygun düşmesi ona yetivermiş. Bilim, bu çeşit romanlarda, yazarın yapacağı gözlem, plân eksiklikleri, romanın ku-

ruluşundaki düzen üzerinde etkili olmalıydı. Bu konuda ustaca yapılmış gözlemlerinin eksikliklerini kolayca bilim kitaplarından öğrenebilirdi. Çocuğu, paranoialı Cevdet'i suça götüren başlıca sebepleri aile ve mahalle çevresinde toplamış, irsiyet ve bunun çocuğun mizacı üzerindeki akislerin, bülûğ çağına doğru giden bir paranoialıdaki cinsel kıpırdanışların tasvirini yapamamış. Ama iyi bir romancı, bilime dokunan meselelerde ne yapacağında kararsız olan bir romancı olarak irsiyetten gelen mizaç özellikleri, cinsel yönelmelere ait ayrıntıların kitapta ham malzeme olarak mevcut olduğunu söylemeliyim. Cevdet'in üvey ana karşısındaki çetinliği, baba ile genç karısının göz önündeki halleri, mahalle içindeki kız arkadaşları karşısındaki efeliği, sonunda hapishanede şöyle bir dokunulup geçilen cinsi sapıklıklar karşısındaki davranışı üzerinde söyledikleri, ona yeter derecede fırsat verdiği halde, suça giden çocuktaki ruhî gelişmelerin açıklanmasında bunları kullanmamakta ısrar edişi hayret uyandırıcı bir haldir. Orhan Kemal beden yapısından gelen değişmelerin, cinsel yoldan geçerek paranoia taşkınlıklarına nasıl dönüverdiğini gösteren zincirleme oluşun farkında bile olamamış, belki, acelesinden bunu görüp düşünmiye, eserini dört nala yazmaktan tasarlamıya da vakit bulamamıştır.

Romandaki sosyal çevre, Cevdet'in Haliç'in sağ kıyısındaki mahallesi; Unkapanı ile Ayvansaray arasında bir yer, Cibali gibi yazarın çok iyi bildiği işçi ve fakir mahalleleri, Amerikalı sosyal psikoloji araştırıcılarının **«suçlu mahalle»** dedikleri, içinde yaşayanları, hele Cevdet gibileri suça götürmekte başlıca rolü olan, içinde düşkünlüklerin kaynaştığı mahalleleri tasvir, yazarın pek âlâ yapabileceği bir şeydi. Ele aldığı tipin suça doğru gelişmesinde bu pek lüzumlu idi. Orhan Kemal, bu cihetin de pek farkında olamamıştır. Cevdet'in mahallesi bir **«suçlu mahalle»** değildir. Bütün gücü ile ayakta duran, sosyal ilgileri, moral baskıları uyanık, azçok birbirine yardımcı, birbirini tanıyan insanların bir araya geldiği eski, gelenekçi bir İstanbul mahallesi. Cevdet'in mahallesinde ona düşman olan kuvvetler — bir paranoialının etrafı düşmanlarla sarılıdır — üvey anası ile birkaç çocuktur. Mahallenin onu suça doğru itişi söz konusu bile değildir. Başını şöyle kendi mahallesinden çıkarabilseydi Cevdet'i uygun bir çevreye pek âlâ yerleştirebilirdi. Yazarın buna da pek vakti olmamış.

Bir paranoiak, çatışmalara, kavgalara kendi mahallesinde girer, Mahallede her şey onu bu yola iter. Bir öksüz çocuğun her halini dikkatle gözliyen ailesinin ondan esirgediğini vermiye çalışan insanla-

rın bulunduğu bir mahalle, âsi ruhlu bir azgın çocuğun suça doğru yönelmeden staj göreceği uygun bir yer değildir. Toplumun en aşağı tabakasındaki insanların, her çeşitten suç unsurlarının kaynaştığı, Cevdet gibilerin içinde rahatça yetişebilecekleri mahalleleri eskiden Zola bile tasvir etmişti. Halbuki, Orhan Kemal'in anlattığı mahallede Cevdet'e benzer bir ikinci paranoialı da yetişmiyor. O halde çevrenin suç üzerindeki etkilerini gösterirken O. Kemal ailenin etkileriyle yetinmiş olarak karşımıza çıkıyor. Mahalle suçluyu hem yetiştirecek, hem de onunla ihtilâf haline girecektir. Kadınlı erkekli herkes Cevdet'e acır, suçu başkalarında bulurlar. Üstelik Cevdet'in hapishaneden çıkınca mahallesine dönmesi de toplumda onu tutan kuvvetlerin, çevrelerin varlığını göstermektedir ki, yazarın temel düşüncesinin ortaya iyice çıkabilmesi için Cevdet'in etrafındaki bu desteklerin kaldırılması gerekirdi.

Bütün bunlara karşılık, yazarın çok başarılı olduğu bir taraf da yok değil: çocuklar dünyasını iyi bilmek, suçа doğru giden çocuğun basit davranışlarına ait gözlemlerin zenginliği, büyük şehrin içinde Cevdet tipindeki çocukların yaşadığı başı boş hayatın tasviri. Orhan Kemal, paranoialı tipin musallat hülyalarını, haşmetli gururunu bütün ayrıntılarına kadar biliyor. Kovboy filimlerinin küçük ruhlar üzerindeki etkilerinin derinliğini gösteren, eseri baştan başa saran, her zora gelişte Cevdet'in ruhunda şahlanan bu hülya, eserin en başarılı yerleridir. Paranoiaların gelişmesinde, çetin çocukların ortaya çıkışında kitaplara geçen genel sebeplerin yanında her memlekete has özel şartlar ve sebepler de vardır ki, kovboy filmleri ve aşırı futbol merakı bize has olanlardandır. Orhan Kemal, bu iki ana motifi kitabında pek güzel birleştirmiş ve tasvir etmiştir. Çocuk ruhundaki sapıklıkların bu iki yerli sebebini daha önce çocuk suçu üzerinde duran araştırıcılarımız da işaret etmişlerdi. Orhan Kemal, bu etkilerin yaygınlığı üzerinde en değerli gözlemi yapmış olarak karşımıza çıkıyor.

Orhan Kemal'in sanatçı sezişi ile bulup eserinde Cevdet'e verdiği kişilik, paranoialıların bir ruh hastası olmaktan ziyade **muvazenesiz** olduklarını anladığını göstermektedir. Paranoialı eziyet görmüş, mağrur, öfkesi burnunda, haksızlığa isyan etmiye hazır, hak arayıcısı, kıskanç ve intikamcıdır. Daima kaçmayı kurar, aile, okul, iş disiplinine ayak uyduramazlar. Cevdet'te yukarıda zikredilen bütün vasıflar olduğu halde sonuncusu yoktur. Yani Cevdet'te paranoialının en ayırıcı vasfı olan **işten kaçış** tarafı yoktur. Cevdet işten kaçmaz, okula gitmek ister, ama babası onu okuldan alır. Disipline gelen tarafları vardır. Bu haliyle Cevdet gelişen bir muvazenesizdir. Onun bu muvazenesizliğinin birkaç sebebi vardır. Yazarın çalışma eksikliği, burada

da kendini belli ediyor. Tipine suça giden bir paranoia iddiası verdiği halde, onu bundan korumak için en müsbet çizgilerle tasvirden çekinmiyor. Bu tip ve bu konu karşısında tarafsız kalamadığı, ortaya koyduğu ana düşünceyi sonuna kadar takibedemeyişinden de anlaşılmaktadır. Cevdet'in mahallesi. arkadaşları, büyük şehirde bulduğu yardımlar, suç işlemeden hapishaneye düşmesi, onu kurtarmak için çalışanlar O. Kemal'in anlatmak istediği konudaki kişiler ve olaylarla ruhi bir ilgisi olduğunu, soğuk kanlılıkla olayları, romanın kuruluşuna ait gelişmeleri dışarıdan takibedemediğini göstermektedir. Netekim Cevdet'in suça doğru gidişini bir yerde durdurup romana bir macera romanı yönü veriyor. Çocukları suça doğru yönelten şartların mevcut olmadığını, çocukları hapishaneye düşüren sebeplerin bir **tesadüften** ibaret olduğunu, bu hallerde bile hapishane içinde ve dışında onlarla ilgilenen iyilik sever insanlar bulunduğunu, bu durumda olan çocukların kolayca içine düştükleri bu felâketten kurtulabileceklerini anlatıyor roman. Halbuki bilim bunun aksini gösteriyor. Suçlu çocuklar meselesinin bu kadar iyimser bir açıdan ele alınışı Orhan Kemal'den beklenemezdi. Cevdet'in yürüdüğü yolda koruyucu bir melek gibi onun her hareketini değiştirmesi, suç yolunda onu koruması, hapishaneden onu bozulmadan kurtarması, ortaya koyduğu mesele ile taban tabana zıddır. Üstelik bir sanat eseri açısından da meselenin önemini herkes karşısında küçültecek, azımsatacak bir menfî yoldadır. Topluma ait rahatsızlıkları ortaya koyuşta bu bakımdan Hüseyin Rahmi'den bile geri kalmış durumdadır.

Cevdet'in boynunda bir işporta ile İstanbul sokakları ve semtleri, sinemaları, meydanlarında geçirdiği **avare yaşayışın** tasviri bunların bir çetin çocuk tipinin gelişmesindeki rolü bakımından iyi anlatılmış. Bunlar çocuğun kendi çevresinin baskısı ve çatışmalarından kaçmasıdır. Bu çatışmaların mahalleye ait olan kısımlarındaki eksikliğe yukarıda işaret edilmişti. Bu kaçış kitabın sonunda bir Amerika yolculuğu olarak bir daha ortaya çıkıyor. Bu bölümlerin çocuğun suç gelişmesinde sokağın oynadığı büyük rolü göstermek bakımından iyi tertiplenmiş denilebilirdi, ama ne yapalım ki öz kardeşi gibi sevip bağrına bastığı Cevdet'in suç işlemesine Orhan Kemal'in gönlü razı değil. Yazarların anlattıkları tipleri aşırı sevmeleri, hele gerçekçi olmak iddiasında olanlarda, dikkat edilmesi lâzım gelen bir büyük engeldir.

Romanda üvey ana motifi, romancılık, geleneğimizde ve masallarımızdaki kadar başarılı olarak kullanılmış. Anası ölen tek çocuğun sert bir babanın baskısı altında genç analığına karşı kin beslemesi,

anasının yerini alan bu genç kadının karşısındaki haşin, barışmaz durumu, üvey ananın bizdeki cahil ve geri muhitlerde oynadığı malûm rol iyi anlatılmış. Ergenlik çağının kapısında olan Cevdet'in bu haşin tavrını açıklarken yazarın gözünden kaçan taraflar var. Kendisini hapishaneye düşüren, babasının ölümüne sebep olan, âşıkı ile kaçan, sonunda hastahaneye düşen bu üvey anaya karşı bu çocuk ruhunda birdenbire uyanan acımayı biraz kurcalayamıyor bile. Çocuktaki cinsel komplekslerin belirtilerini biraz açıklamıya bile yanaşmıyor.

Romanda kopuk, dağınık birçok unsurlar bütünü aydınlatmada işe yaramıyan bir perişanlıkta duruyor. Büyük, yep yeni bir romanın bütün malzemesini derlediği halde senteze yükselemeden bocalaması, anlaşılması son derecede güç suçlu çocuklara bu kadar yaklaştığı halde, elinde olan değerlere karşı bu kadar lâübali davranması şaşılacak bir şey.

Son yıllarda bütün geçimini romanlarına bağlıyarak durup düşünmiye, çalışmalarını derinleştirmiye, yazdıklarını kontrola zaman bulamadan yazdığı romanlarda görülmiye başlıyan vasıfların **»Suçlu»** da iyice fazlalaştıkları görülmektedir. Büyük romana doğru yükselme gayretlerinin onu götüreceği müsbet sonuçlar yerine **tefrika romancılığına** has kusurlar daha önceden sanatına yerleşmektedir. 314 sayfalık bir romanın 270 sayfasını aile çevresindeki olaylara ayırdıktan sonra, ana meselelere şöylece bir dokunabilmektedir. Cevdet'i iyice saran, onu suça götürecek sebeplerin çoğu bir tarafa atıldıktan sonra, üvey ana ile zavallı ihtiyar bir babanın başından geçen olayların peşinden ana fikri eserin sonuna kadar sürükleyip perişan etmiştir.

Bu roman kaçırılmış bir fırsat, geçim zorluklarının bir romancıyı sürüklediği bir çıkmazdır.

Tahir ALANGU

NOT: Tahir Alangu'nun «Suçlu» üzerine yazmış olduğu ve eseri bütün yönleriyle ele alan bu eleştiride yazarın getirdiği yargılara ve öne sürdüğü görüşlere katıldığımız için, yazının bütün olarak yayınlanmasını uygun bulduk, (T. D.)

1958 Devlet Kuşu

Devlet kuşu, artık Zengin kuşu haline gelmiş Devlet kuşu, küçük ailelerde kendilerinden çok şey beklenen, şimdiki hallerine, gelecekleri için katlanılan oğulların kızların başına konar mı? Konarsa, karşılığında neler ister?

Annesinin «kendisinden çok şeyler beklemediği» (s. 5), fakat mu-

hayyel «iyi kalpli kaynatasının... çok değil, iki katlı bir evceğiz» de bağışlayacağı umulan (s. 9) Avare Mustafa, Orhan Kemal'in tipik kenar mahalle avarelerindendir. İçkici, işsiz, üç kâğıtçı arkadaşına ara sıra dümenci durup «enayi de söğüşleyen» bir genç.

Mustafa'nın kardeşi Ayten de yine hikâyelerden romanlardan tanığımız bir diğer Orhan Kemal tipidir. Trikolarda çalışır, filmlerde ve romanlarda yaşamayı sever. Onun da «halli vakitli biriyle evlenmesi», «kendisini trikolardan, babasını el kapısından» kurtaracak bir koca bulması gerekmektedir.

Romanın diğer kişileri de, Orhan Kemal'in ilk kez işlediği insanlar değildir. Küçük Erol, baba, anne, Bayram ağa, ve Zülfikâr bey, kızı Hülya... adlarını, niteliklerini okur okumaz, ilerde neler yapacakları beliriveren klişe Orhan Kemal tipleri.

Çok geçmeden, Devlet kuşu kendi ayağıyla gelir mahalleye. Gelir gelmez kendi kurallarını getireceğini sezdirir. Herkesi aşağılar. «Herif yapmış valilik, hem da mebusluk! Kuracak mahalleye apartuman, diktiracak önüne karakol!»

Sonra olaylar gelişir. Zülfikâr bey, küçük aile tarafından zayıf yanıyla yakalanmıştır: Adamın çirkin kızı, Mustafa'ya âşık olur.

Bu fırsatı değerlendirmek yolunda girişilen olaylar ve sonuçları, «Devlet Kuşu» romanını kurar. Fakat her şey istenildiği gibi yürümeyecektir. Dünyalar birleşmez, hattâ çatışma durumuna girer.

Yoksul aileyle zengin ailenin çıkarcı birleşmesi, Avare Mustafa halkasından kopar.

Kendileri gibi avare kişileri, yoksulları «üçkâğıt atarak» dolandırmaktan çekinmeyen Avare Mustafa ve arkadaşları, romanın sonunda Zülfikâr beye şöyle derler: «Al paralarını amca. Biz zannettiğin gibi, insanlığımızı parayla satmayız. Kalk, sok paralarını cebine...»

Sonra da, bir kaza sonucu çocuğunu düşürüp ölümü bekleyen Hülya'ya son bir kez görünmek için yola çıkarlar.

Kenar mahalle romanları dizisinden «Devlet Kuşu», yer yer bazı insanî duyarlıklar yakalayışı dışında, Orhan Kemal çizgisinin olağan sonuçlarından biri.

Türkiye Defteri

1959 — Vukuat Var

Orhan Kemal'in Çukurova'yı anlatan romanları arasında «Vukuat Var,» üçlü bir dizinin başlangıç kitabıdır. Çukurova yöresinde toprak ve fabrika emekçilerinin dünyalarına dolaysız izlenim yoluy-

la eğilen yazar, bu kitabında bir sevda çatışmasına dayanan dramatik yapıyı ön plâna almış görünmektedir. «Vukuat Var» da gözleme dayanan tespitçi ham gerçekçilik, şematik eğilimler taşıyan bir romansal kuruluşun, yüzeyde bir aşk dramatiğinin taşıyıcılığını yapmaya yönelmiştir. Romansal yeniden kurma diyebileceğimiz, fictiv aksiyona dayanan yaratıcı çaba, burada statik ve raslantısal bir hazır olay örgülenmesi tarafından karşılanmaktadır. Sözüedilen fictiv aksiyon belirli bir bilgi seviyesini ve buna bağlı olarak ideologik yönlendirmeyi de içinde taşır. Ancak Orhan Kemal'in romanlarında bu son önemli iki unsur - bilinç, ideologi birliği ve bunun malzemeyi kavramada ve yoğurmadaki etkinliği - hemen hemen hiç yer almaz. Nitekim yazarın «Vukuat Var» romanında da passiv tespitçi gerçekçiliğin, şematik ve hazır bir romansal kuruluş - temel olay ve ilişkiler örgüsü - içinde eritilmeye çalışıldığı, statik ve boyutsuz bir çabayla karşılaşıyoruz. Böylelikle romanda yer alan ayrıntılarda, yan durum, çevre ve insan tanıtımlarında sosyologik veri niteliğiyle yüze çıkan gerçekçi gözlemler, bu gözlemleri derinliğine ve içsel bir biçimde kuşatamayan basit ve yüzeyde bir roman örgülemesi yüzünden ve bilgisel perspektiv yokluğu sonucu ister istemez ortaya çıkan olay şematısmine hizmet eder duruma gelmektedir. Elemanter gerçekliği ile dışlaştırılan bir toplumsal çevre bağlantısı içinde, «Vukuat Var» da temellendirilmeye çalışılan; kötü, para düşkünü baba ve zengin adam yüzünden birbirine kavuşamayan iki sevgilinin (emekçilerin dünyası) drama dönüşen aşklarının hikayesidir.

Sayısı belirsiz çocuklarının ve dört karısının sırtından geçinen elci Cemşir'in, kızları içinde en güzeli saydığı Güllü'nün çevresinde gelişen olaylar «Vukuat Var»ın anlatısal temelini kurar. Toprak ağası Muzaffer Bey'in yeğeni ve tek mirasçısı Ramazan, bir içki gecesinde Güllü'yü görür ve kıza gönül düşürür. Böylelikle, bir dokuma fabrikasında işçilik yapan Güllü ile aynı fabrikada çalışan arab uşağı Kemal arasındaki aşkın - romanın temel götürücüsü olan bu olgunun - bir drama dönüşme süreci başlar. Elci Cemşir ve akıl hocası Berber Reşit, yanlarına kızın kardeşi Hamza'yı da alarak Güllü'yü bu zengin çiftliğe satmak amacıyla, genç kız üzerine acımasız bir tazyike girişirler. Daha iyi bir hayat düzeyine erişmek ve rahat yaşamak kaygusundaki çıkar düşkünü «kötü»ler ile «satılma» durumuna karşı aşkı için dikilen Güllü ve sevdiği Kemal - «iyiler» - arasındaki çatışma, Güllü'nün Kemal'e kaçması ve ardından da genç adamın öldürülmesiyle son bulur. Romanın bitiminde Güllü Muzaffer Bey çiftliğine doğru yola çıkar.

Orhan Kemal maddi toplumsal şartların oluşturduğu insanlararası çelişkilerin genel düzene ilişkin köklerine yeterince yönelmeden ve bu yönde bir temellendirme ve çıkarım getirmeye uğraşmaksızın, çelişkileri moral - insanî bir plânda yenibaştan ve iyiler kötüler çatışması şeklinde kurmakta ve gerçekliği bu yönseme çerçevesinde yansıtmaktadır. Böylelikle romana hakim olan üstten gelme, genel insanlığa ilişkin normativ değerler arası çelişki - iyi ile kötü - real toplumsal çelişkilerin yeterince dışlaştırılması imkânını elden kaçırtmakta ve çelişkilerin somut kökleri hayli muğlak kalmaktadır. Aynı toplumsal kattan insanlar arasında yüze çıkartılan çelişkinin (sevda çatışması) (1) sebebi, zorlama bir şekilde de olsa, dışsal maddi güç unsurlarına (Ramazan ve Muzaffer Bey yolu ile) götürülmek istenmekte ve böylelikle romana toplumsal bir iç ve boyut verilmeye çalışılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında ekonomik düzendeki ve bu düzenin getirdiği yaşama şartlarındaki bozukluk ve maddi güç farklılıkları dolaylı yoldan alt tabaka insanlarının yaşama ve birbirleriyle bütünleşme çabalarını etkilemekte ve buna imkan tanımamaktadır, şeklinde bir yorum getirmek mümkündür. Ancak bu yorumun romansal karşılığı yeterince sağlanmış değildir ve buradaki aksama, toplumsal bir unsur olarak nitelik değiştirmekte olan toprak ağası Muzaffer Bey'in fonksiyonel bir anlam taşımayan ve dışsal bir sokuşturma olarak romanda yer almasından ileri gelmektedir. Üstünkörü çizgilerle ve kolaycı parti konuşmaları çerçevesinde tasvir edilen Muzaffer Bey ve temsil ettiği toplumsal kat, girilen değişim süreci içinde temellendirilmemektedir. Böylelikle sözü edilen yönelim romana toplumsal bir görünüş katmaktan öte birşey ifade etmemekte, bu durum da yazarın tarihî toplumsal bir perspektiv yokluğunun belirtisi olmaktadır. Oysa 1946 - 50 yıllarının Çukurova'sında toplumsal oluşun determinant unsuru, ekonomik yapıda kapitalistleşme sürecinin dışsal bir sıçrama yapmasında temelini bulan sosyal yapı değişimidir. Ve bu değişim tarımda makineleşme, yabancı sermaye yoğunlaşması, şehirleşme, çok partili sistem gibi yan unsurların da katışımıyla derin insanî problemlerle yüklü bir dönemi çizer. Bu dönemin insanî gerçekliğinin bütünsel ve doğru olarak yansıtılması ise öncelikle sözü edilen perspektivi talep eder.

Orhan Kemal'in çoğu romanında görülen romanın iç yapısına ilişkin (kişilerin çizimi) olumsuz bir nitelik «Vukuat Var» da da kendini

---

(1) Elci Cemşir takımı ile Kemal arasında Güllü yüzünden ortaya çıkan çatışma kastediliyor.

göstermektedir. Bu, roman kişilerindeki değişmezlik niteliğidir. Yazarın normativ bir biçimde önceden belirlediği ve melodram'ın estetik formasyonunun izlerini taşıyan bu davranış, statikliğe, kalıpçılığa, ve yaşanmazlığa yol açmakta ve şematismin bir başka unsuru haline gelmektedir. Romanın kişileri bize başta nasıl tanıtılmışlarsa, sonda da aynı özelliklerini, aynı normativ sıfatı taşırlar. Yani başta ne iseler, onca olaya rağmen sonda da o'durlar. Elci Cemşir, Berber Reşit, Hamza, vb. bu tip, değişmeyen kişilerdir. Vukuat Var'ın kişileri içinde, roman kişisi olmaya hak kazanan tek tip, insanî plastisite'ye sahip Ramazan'dır. Ramazan yazar tarafından kendisine herhangi bir ahlaki motiv (iyi, kötü) dikte edilmeyen, canlı, yaşarlığı olan, boyutlu ve aynı zamanda tek dramatik tiptir. Bunun yanısıra alışılagelen, fırıldakçı, halkı aldatan, şehvet ve içki düşkünü din adamı Kabak Hafız; dinsel motivlerle ve prekapitalist tortularla yüklü kişiliğiyle çiftlik kahyası Yasin Ağa, Orhan Kemal tipologisinin başarılı örnekleri olarak romanda sivrilmektedirler.

«Vukuat Var,» sosyal gerçeklik ile romansal fiction arasındaki diyalektik bağlantıyı kuramamış ve bu dengesizlik yüzünden çoğu yerde gerçekçiliğin dışına düşmüş; ayrık bir ikili yapı gösteren, bir yanda melodramatik roman şematiğine bağlı olarak temellendirilen insan ilişkileri, öte yanda tesbite dayalı sosyal gerçekçi ayrıntılar arasında gidip gelen bir çalışmadır. Önemi, ana roman örgüsünün dışında kalan altyapı kişilerini, yaşama şartları duyarlıkları, istek ve özlemleriyle maddi - manevi bütünlükleri içinde tutarlı bir şekilde yansıtabilmiş olmasındadır. Çeşitli etnik grupların oluşturduğu yoksulluk kesimi'nde kendilerine has yapıp etmeleri, dünya ve hayat karşısındaki tavırlarıyla, şehrin zorlu yaşama şartları içinde ekmek kavgası'na yönelik zengin ve çeşitli bir insan dünyasından gerçekçi kesitler getirebilmesindedir.

Taylan ALTUĞ

1959 **Gâvurun Kızı**

Orhan Kemal'in üstünde söz edilmemiş ve sanırız yazıldığından çok sonra yayınlanmış bir romanı. Aslında uzun bir hikâye.

O. Kemal'in delişmen delikanlısı şöför Kâmran bir gâvur kızına tutulmuştur. Ağaç altlarında, kırlarda buluşup el ele dolaşmaktadırlar. Ancak katı bir hıristiyan ve aşırı bir ırkçı olan kızın dedesi, torununu gizlice uzaklaştırır, Kâmran'a da Yunanistan'a gönderildiği duyurulur.

Çılgına dönen Kâmran ermeni arkadaşlarıyla meyhane meyhane dolaşıp içmeye başlar. Tam bir kara sevdaya tutulur. İşten atılır dalgınlığı yüzünden. O artık iyice umutsuzluğa kapılmış, intihara karar vermiştir. Son anda sevdiği kızdan gelen mektup onu tekrar hayata döndürür. Gâvur kızı Evdoksiya ona kaçmak istemektedir. Kâmran, ermeni arkadaşıyla beraber gidip kızı kaçırırlar. Bundan böyle beraber yaşayan âşıkları mutlu bir hayat beklemektedir. Ancak daha ilk gecelerinde, ermeni dost, kıza sarkıntılık eder. Çok geçmeden de Kâmran'ın patronu, şöförünün güzel karısına asılmaya başlar. Kâmran'la Evdoksiya bu belâlardan, oralardan uzaklaşarak kurtulurlar. Evdoksiya gebedir. Evlenebilmeleri için dedenin iznini almak isterler. Ama o, Evdoksiya'nın annesini, yani kızını nasıl namus meselesi yüzünden öldürdüyse, torununu da öldürmek ister. Kâmran dedenin üstüne atılarak Evdoksiya'yı ölümden kurtarır. Dede kaçar gider. Evdoksiya da hem Türk hem de Müslüman olur.

«Gâvurun Kızı»nın özeti kısaca bu. Öylesine dümdüz bir aşk hikâyesi. Kötülere, din ve ırk ayrımına rağmen mutlu olan iki sevgilinin mütevazi aşk hikâyesi. Orhan Kemal'in iddiasız, kendi halinde, dedenin anlatıldığı bölümlerde az biraz Panait **Istrativari** bir hikâyesi.

Naci ÇELİK

1960 Küçücük

Orhan Kemal'in bir çoğaltma ürünü. İşlense baştan aşağı bir romanı taşıyacağı gibi, bir başka büyük romanın da parçası olabilecek nitelikte.

On yılı aşkın süredir yazdığı aylak, bir işe yaramaz, daha doğrusu asalak delikanlı tipiyle, burda niçin orospuluk ettiği anlaşılmayan küçük bir gençkızın insancıl hikâyesi.

O. Kemal romanlarının geleneksel özelliği; kolay okunurluk ve çarpıcı son «Küçücük»ü unutulmaz kılıyor.

Naci ÇELİK

*
* *

Orhan Kemal, bir romanlık bir konuyu pek de uzun sayılamıyacak bir hikâyeye sığdırmak istemiş. Bu yüzden, kişilerini tanıtmak için, küçük hikâye tekniğiyle, onları birden bir yanlarından aydınlığa çıkaran saptamalar yapmağa çalışmış. (...) Küçücük, öyle büyük,

önemli bir eser değil; ama Orhan Kemal'in insan anlayışını çok iyi belirten, tatlı tatlı okunan bir hikâye. Salık veririm.

Fethi NACİ
Yeni Ufuklar / Nisan 1960

* *

Bu küçük romanında semt kahveleri, eski mahalle tulumbacılarının geleneklerini devam ettiren futbol kulüpleri, kolay yaşama yolları arayan gençler, muhabbet tellâlları, Beyoğlunun yan sokaklarındaki fuhuş piyasasını ele almaktadır. «Küçücük», taslak halinde kalmış bütün o gevşek dokusuna rağmen, kişileri ve kuruluşu ile hayat dolu, canlı bir eser. Bütün zamanını yeter ölçüde eserlerine veremiyen, geçimini yazıdan çıkarmak zorunda kalan yazarların hepsinde görülen o acelecilik bir süredir eserlerine musallat. Ama anlatıştaki pişkin ustalıktan gerçeği arayıp bulmaktan gelen bir seviye var eserlerinde.

Tahir ALANGU
Varlık Yıllığı / 1961

1960 — Dünya Evi

«Baba Evi»yle başlayan «Avare Yıllar»la süren otobiyografik serinin son kitabı. «Küçük Adam»la boşnak kızı Cemile'nin («Cemile» romanında daha ayrıntılı izlemiştik) evliliklerinin hemen ilk yılları.

«Dünya Evi» olaylar açısından çeşitlilik gösterir. 24 lira 95 kuruşla evlenen «Küçük Adam»ın başına olmadık şeyler gelecektir haliyle.

1 — «Küçük Adam» sanki zorla evlendirilmiş gibi kara kara düşünmeye başlamış, karısına gerekli ilgiyi gösterememektedir. Cemile bütün kadınlar gibi buna tevekkülle katlanır ama nedenlerini araştırmadan da geri kalmaz.

2 — Cemile'nin derdi yalnız kocası değildir, 24 lira 95 kuruşluk kâtibin karısı olmakla mahallede peşinden koşan kasapla bakkalla da kocasından habersiz boğuşmaktadır. Bunlar ayrıca, «Küçük Adam»ı bunalıma sürükleyen imzasız mektupların da sahibidirler.

Gerçekte olaylar bu iki mesele çevresinde gelişerek sürer.

«Küçük Adam»ın bu çetin döneminde babası sık sık karşısına çıkar. Bütün hayatı boyunca babasından kaçmaya çalıştığı halde, «öyle bir babanın» oğlu olmak kaderi onu yalnız bırakmayacaktır:

«Tuh. Babasının şerefini olsun düşünmedi. Çok bayağı ruhluymuş. **«(s. 6)**

«Senin olmasa bile, babanın ismi, şerefi var. Memleket dışında bulunması mühim değil. Bütün mesele namda, şanda. Halbuki sen, alelâde bir işçi kızı nikâhlamakla...» **(s. 10)**

«Öbür taraftaki adamın oğlu! Baban vaktiyle iki paralık bir ameleyi bana karşı müdafaa ettiydi. Amma ben intikam almak istemem. Öylelerini Allaha havale ederim...» **(s. 50)**

«İhtiyar kâtip 'öbür taraftaki adamın' oğlunu, memlekete ne maksatla yolladığını anlattı: Diktatöre karşı giriştiği mücadelede oğlunu ajan olarak kullanacaktı!» **(s. 52)**

«Babanın fırkasındandım ben de. Çok severdim kendini. Allah selâmet versin, çok iyi insandı ama, biz adam değiliz. Kadrini, kıymetini bilemedik. Öyle bir adamın oğlu, burda, beş kuruşluk bir adamın fabrikasında kâtip mi olmalıydı?» **(s. 108)**

«Ya! Demek O'nun O isyankâr herifin oğlu? Böyle bir insanı karşıma çıkarmaktan utanmadın mı» **(s. 219)**

Oysa babası, «Küçük Adam»ı yanından ayrılırken uyarmıştı:

«Gitme oğlum. Benim yerime seni hırpalarlar, hapsederler. Gitme. Maksadın okumaksa, burda da var o. Ne yapar yapar okuturum seni. Nasıl olsa diktatörlük yıkılacak. O zaman şanla, şerefle, hep birlikte döneriz. Dinle beni, sabırlı ol.» **(s. 8)**

Orhan Kemal'in otobiyografik kitaplarında yer yer rastladığımız «baba» üstünde durmamız gerekiyor.

Bu baba, Orhan Kemal'in babası Birinci Büyük Millet Meclisi'nde (1920 - 23) Kastamonu milletvekilliği etmiş, Serbest Fırka - Halk Fırkası çekişmeleri sırasında, Adana'da Ahali Fırkası'nı kurmuş (1930) avukat Abdülkadir Kemalî Öğütçü'dür. Aynı yıllarda «Tok Söz» gazetesini çıkararak fikirlerini halka duyurmaya çabalar.

İşte Orhan Kemal'in babası, Cumhuriyet döneminde namuslu muhalefet yapma yiğitliğini göstermiş, bu yüzden de hayatı sürgünlerde geçmiş ve yoksulluk içinde ölmüş bir adamdır.

Evet, böyle bir adamın oğlu, kendi hayat hikâyesini anlatırken neden «Küçük Adam» başlığını kullanmıştır. Onu bilemeyiz.

Ama bildiğimiz, Orhan Kemal'in yazar olarak, üstelik romancı

olarak babasına yanaşmadığı. (1) Bütünüyle, genel ve özel, drama düşmüş bir insana, hem de kendisine böylesine yakın birine romancılığıyla uzak kalması Orhan Kemal'in aleyhine olmuş, tarihsel tabanı yakalamasına engel olmuştur.

«Küçük Adam»ın bir başka dramı da burada ortaya çıkar. O babasına rağmen Cumhuriyet çocuğudur.

> «Ne babası, ne babasının fırkası, ne de Teşebbüsü Şahsi umurundaydı. İnkilâplara gelince. İnkilâplar içinde yetişmiş bir genç için inkilâplar olağandı. Başka türlüsünü dinlemek aklına bile gelmiyordu.» **(s. 125)**

Onun hayalindeki kahraman, kurtuluşunu sağlayacak başkasıydı:

> «Bir gün, benimde bir Mustafa Kemal Paşa olduğumu farzet.» **(s. 156)**
>
> «Şu anda bir Mustafa Kemal olmayı, onu, o ceviz masası gerisinde cakayla oturan, adam kovan herifi ayaklarının altına alıp» (2) **(s. 220)**

Ancak M. Kemal'in evin ekmeğine faydası yoktur. M. Kemal karınlarını doyurmaz.

> «Evde şeker yok, ekmek yok. Hem evini idare edemiyorsun, hem de kafa tutuyorsun. Ne hakkın var?
> Babamın evinde hiç olmazsa açlık çekmiyordum. Senin evinde onu da öğrendim.» **(s. 207)**

«Küçük Adam» küser gider.

«Küçük Adamın Notları» bu otobiyografik kitapla sona erer. Yazar bundan böyle çeşitli romanlarında türlü kılıklarla yine karşımıza çıkaracaktır «Küçük Adam»ı.

Naci ÇELİK

***

Orta halli ailelerin çökerek küçük adamlar halinde gecekondu mahallelerine dökülmeleri, bu yüzden ortaya çıkan acı intibaksızlıklar, bizim toplumumuzun bugün için en önemli meselesi. Roman-

---

(1) O kadar dışında kalmış ki, bir yerde babasını, 3 Mayıs 1920 TBMM dahiliye vekili yapmış. (Nurer Uğurlu - Orhan Kemal'in İkbal Kahvesi / s. 57) *Oysa biz o dönem vekillerini yazan kitaplarda böyle bir kayda rastlamadık. O. Kemal'in söylediği 3 Mayıs 1920 dönemi adliye vekilinin Erzurum milletvekili Celâlettin Arif Bey olduğunu söyleyelim* (Türkiye'nin 42 Hükümeti / Başbakanlık Kültür Müşteşarlığı Cumhuriyet'in 50. Yıldönümü Yayınları : 2 / 1973)

(2) «Suçlu» romanındaki Cevdet de yenik düştüğü zamanlar «Aslan Tomson» olmak ister sık sık.

oların da başlıca konuları olmalı idi. Orhan Kemal, bu meseleyi içinde yaşayarak ele alabilecek, bir durumda. Bunun için ortahalliden küçük adamlığa yuvarlanan kişilerin işçilikle henüz ancak uzak bir ilgilerinin olduğunu bilmesi gerekli. Onun kişileri ne iş görürlerse görsünler henüz işçi bile değiller. Eski yaşama düzeninin, baba ocağının özlemi içinde asıl işçilerden çok uzak bir platformdadırlar.

Tahir ALANGU
Varlık Yıllığı 1961

1960 — El Kızı

«El Kızı», en beyliğinden «ailevî» bir dram üzerine kuruludur. Zengin avukat Mazhar Bey, öğrencilik yılları sırasında seviştiği fakir Nâzan'la evlenir. Son derece temiz ve iyi yürekli bir insan olan Nâzan, küçük oğlu ve kocasıyla mutludur, ama evde dramı hazırlayacak sebep olarak kötü kalpli, masal cadısı gibi, burnu büyük bir kaynana vardır. Oğlunu çok seven kaynana, onu alttabakadan gelme bu «hizmetçi ruhlu» el kızından kurtarmak için akılalmaz kötülüklere girişir. Sonunda masum ve «iyi»nin temsilcisi genç kadın, «kötü» kaynananın çevirdiği dolaplar yüzünden kocasını kaybeder, oğlundan uzaklaştırılır ve büyük şehirde beylik melodram trükleri çerçevesinde «düşer», sefil bir yaşamanın içinde esrarkeş ve alkolik olur çıkar. Ancak genç kadının çilesi bir türlü bitmez. Oğlunun şerefi için bir kadını öldürmek zorunda kalır ve sonra kendisi de intihar eder. Oğlu ise, kendi refah ve mutluluğu için ölen düşkün annesinin ardından bir süre gözyaşı döker, sonra pişkin bir şekilde eski mutlu yaşayışına ve sevgilisinin kollarına döner.

Orhan Kemal'in kalıp kişi, kalıp durum, kalıp kuruluşa dayanan ve önceden belirlenmiş «iyiler» ve «kötüler» karşıtlığında dramatik gelişmesini sürdüren, bu çileli «melodram»ı, onun senaryo çalışmalarından biri olsa gerektir. Piyasa duyarlığının ve bitmek bilmez şematik entrikaların bir toplamı olan «El Kızı», Orhan Kemal gerçeğinin öbür yüzüne açıklık getiren «uç» örneklerden biridir. Ayrıca gerçekçi bir roman yazarının dolaştığı sınırları da göstermesi bakımından ilgi çekicidir.

Taylan ALTUĞ

1961 Hanımın Çiftliği

«Vukuat Var» romanının sonrasının anlatıldığı «Hanımın Çiftliği», işçi kız Güllü'nün Muzaffer Bey çiftliğine gelin olarak gelişiyle başlayan ve beylik bir serüven mantığına uygun şekilde gelişen, birtakım trüksel olaylarla süren ve piyasa eğilimleri taşıyan, yüzeyde bir çalışmadır. Orhan Kemal'in, ayaklarını bastığı gerçekçi tabanla, yaşananda yakalanan o sahici insan ilişkileri ve durumlarıyla bağlantılarını, bir iki uzantı dışında bütünüyle kopardığı bu romanında sınıfsal bir atlama yapan Güllü'nün yakın, uzak çevresinde gelişen; cinselliğe ve sonlara doğru da araya giren toprak meselesine ilişkin serüven mekanizmasına uygun olaylar zincirinin temel anlatı unsuru olarak baş yeri aldığı görülmektedir. Orhan Kemal'in düşünsel bir temelden mahrum gerçekçiliği «Hanımın Çiftliği»nde ham gerçekçi malzemenin tükenmesiyle kolaylıkla parçalanıp, ortadan kalkmaktadır. Bu durumun roman yazarının yeterliğine bağlı bir sorun olduğu ve bu yönde Orhan Kemal'de görülen aslî eksikliğin yazar olarak içinde yer aldığı maddi şartlarla bütünleşerek belirgin bir edebî kolaycılığı peşisıra getirdiği söylenmelidir. Buna bağlı olarak, «Vukuat Var»da, yazarın yakından tanıdığı alt tabaka insanlarının dünyalarını dolaysız bir biçimde yansıtarak kurduğu gerçekçi romansal tabanın «Hanımın Çiftliği»nde dışdan çizildiği belli olan ve bu yüzden özentileşen, sarkan ve gerçekdışına düşen bir romansal tabana (kişiler, ilişkileri, çevre bağlantıları) yerini bırakması yazarın belirgin özelliklerinden olan «yaşarlık» unsurunu da kaybetmesine yolaçmıştır.

«Hanımın Çiftliği», toplumsal ve insanî gerçeklikten kopmuş, düzmece ilişkiler platformunda Güllü'nün yükseliş serüvenini dile getirmektedir.

Çiftliğe yerleşen Güllü kısa zamanda Muzaffer Bey'in ilgisini çeker. Ramazan ortadan silinerek, Muzaffer Bey'le Güllü evlenirler. Güllü'nün lüks içinde geçen mutlu yeni yaşaması kocasının bir toprak meselesi yüzünden öldürülmesine kadar sürer. Muzaffer Bey'i toprak işgali yüzünden öldüren Habip, onun ölümünden sonra pek birşeyin değişmediğini görmüş ve Hanımın Çiftliği'ne gözünü dikmiştir. Güllü ise kocasının ölümünden sonra işi seks azgınlığına vurur, köylü - şehirli önüne çıkan kişilerle çeşitli ilişkiler kurarak yoz bir yaşamayı sürdürmeye girişir. Onun bu aykırı davranışları Habip'in işine yarar. Köylüyü kışkırtarak çiftlik binasını ateşe vermeyi başaran Habip, sonra Güllü'yü öldürmeye yönelir, ancak onu çocuğuna bağışlayarak çevreden uzaklaşır.

Yazarın aslında zengin toplumsal malzeme barındıran bu serüveni anlatış biçimi, bireysele ve toplumsala ilişkin yetkin bir romancı gö-

rüşünden kaynaklanmadığı için ,dışsal, yüzeyde ve tek yanlı (cinsellik ve sahip olma) bir çizgide sürdürülmüştür. Böylelikle de Güllü'de yatan insanî dram ve toprak məselesinde yatan sosyal çelişmeler kolaycı bir serüven şematiğinde geçiştirilmiş, bir bakıma da harcanmıştır. Toprak meselesi romanın sonlarına doğru yüze çıkmakta ve mülkiyetin yarattığı toplumsal - insanî meseleler dış yüzüyle ve bir görünüş olarak, romanda, genel serüven şematiğinin gerektirdiği biçimde, olgunun kendisinden bağımsız anlatısal bir unsur olarak yer almıştır.

«Hanımın Çiftliği» şematik olay dizelemesi ve sunî bir şekilde temellendirilen insan ilişkilerine dayanan yapısal kuruluşuyla Orhan Kemal'in toplumsal gerçekçilikten yüzeyde serüven romancılığına yönelişinin ilk örneklerinden biridir.

Taylan ALTUĞ

1962 — Gurbet Kuşları

Türkiye'de kapitalist üretim biçiminin gerçekleştirilmesi oluşuna bağlı olarak ortaya çıkan köyden şehre göç olayı, insanî açıdan sınıfsal katların sosyal değişiminde karşılığını bulur. Bu değişim kırsal kesimdeki köylülüğün, şehirlerdeki proleterleşmesi olayıdır. Orhan Kemal'in romanı «Gurbet Kuşları», vurguna ve talana dayalı bir ekonomik çarkın yönlendirdiği şehirleşme oluşuna bağlı istimlakın, konut yıkım yapımının doğurduğu iş alanlarına, köyünden koparak koşuşan gurbet insanlarının şehir gerçeğinde girdikleri maddî - manevî değişim, sefalet ve çözülüşü vermenin yanısıra ,yukarda sözü edilen sosyal değişime de ışık tutmaktadır. Yazarın, köyden şehre göç olayını değişen sosyal şartlar çerçevesinde yeniden ele aldığı romanı «Gurbet Kuşları», bu konudaki ilk çalışması «Bereketli Topraklar»ın keskin ve etkili gerçekçiliğinden yoksun olmasına ve gereksiz yan temalarda içeriksel önemini kaybetmesine karşılık; konusal açıdan yeni toplumsal problemler doğrultusundaki insanî gerçeklere yönelişiyle ilgi çekmektedir.

«Gurbet Kuşları»nda, İflahsızın Memed'in İstanbul Gurbetindeki emeği yoluyla varettiği direnme serüveni çerçevesinde; onun yoksul köylülükten, şehir emekçisi haline gelişini, eskiyle bütün bağlarını koparırarak, maddî ve manevî yönden nitelikçe yeni bir insana, yeni bir sosyal birim'e dönüşümünü izleriz. Büyük şehir karşısında önceleri saf ve şaşkın beylik köylü tavrını sürdüren İflahsızın Memed, bu ilk döneminde babası Yusuf'un etkisi altında, bir süre onun gibi dalkavuk, ikiyüzlü ve bireyci davranışlar gösterir. Sebze halinde çalışan hemşeh-

risi Gafur'un kendisini ortada bırakması üzerine, kendisine yardımcı olan hamal Veli yoluyla bir yıkım işinde çalışmaya başlar. Aynı işte çalışan okumuş Kastamonu'lu Recep'le tanışması, ondan okuma - yazmayı öğrenmesi Memed'in kendinde taşıdığı olumsuz tortuları atarak sağlam bir kişilik kazanmasına yolaçar. Arkadaşının yardımıyla inşaat işçiliğine başlayan Memed, bir süre sonra duvarcı ustası olur. Duvarcılık yaptığı sırada, eski kabzımal yeni müteahhit Hüseyin'in köşkünde tanıdığı hizmetçi Ayşe ile bir sevgi ilişkisi kurar ve kendisi gibi şehir şartlarına direnen bu yozlaşmamış Anadolu kızıyla evlenir. Memed köydeki ailesini yanlarına getirtirse de, birlikte yaşamaları mümkün olmaz. Yeni dünyanın sağlıklı ve umutlu kişisi Memed, babasının yozlaşmış bireyselliği ile çatışır. Genç karı - koca, kendilerine örnek aldıkları bir emekçi ailenin yanına giderek, emekçilerin gecekondu dünyasında yerlerini alırlar. Büyük zorluklar içinde yaptıkları gecekondu polis tarafından yıkılır. Roman, Ayşe'nin « — Kalk lan kalk. Gene yaparık, yenisini yaparık!» cümlesiyle, direnmenin ve umudun coşkusunu vererek sonuçlanır. Ancak gecekondunun yıkılması olayında Gafur'un işe karıştırılması, Orhan Kemal'in bir türlü kurtulamadığı trükçülük hastalığının zararlı bir örneği olarak, finalin vurgu gücünü hafifletmektedir.

«Gurbet Kuşları»nda Orhan Kemal, bu yalın ve güçlü tematikle yetinmemekte; çoğu yerde bu aslî serüveni bir yana iterek, kabzımal müteahhit Hüseyin Beyin karısı yoluyla yönetici sınıf ve entellektüel elit zümre tasvirine girişmektedir. Romanın oldukça geniş bir bölümünü kaplayan bu suni, kurgusal, «hafif» ve bu yüzden gereksizleşen eklentiler, temel anlatı'yı bozan iğreti yamalar olarak sırıtmakta; yazarın ele aldığı asli tematiğin kendi başına taşıdığı gücü göremeyip, romana dıştan bir siyasi ve toplumsal «hava» getirmeye çalışmasına yolaçmaktadır. İki ayrı sosyal kat'ın irrasyonel bir toplumsal değişim çerçevesinde, aynı gerçekçi anlayışla tasvir edilememesi, somut ve açık çelişkilerin ortaya konulmasına imkân vermemektedir. Müteahhit Hüseyin'in sürtük karısı yoluyla verilmeye çalışılan yönetici sınıf çevresi, popülist klişeler ve gerçek duygusundan yoksun kaba kalıplar vasıtasıyla yansıtılmakta, Hüseyin Korkmaz'ın karıştığı bölümler ise abartmalarla, sulu bir fars havasında balonlaşmaktadır. Gerçeğin yazarı, yönetici sınıfa karşı, düzmece ilişkiler ve günlük heyecanla duygusal planda karşı çıkarken yetersizleşmektedir.

«Gurbet Kuşları»nda köyden şehre göç, şehirleşme, şehir yaşamasına giren Anadolu insanının durumu, şehrin yoz eğilimlerine kapılıp

bozulması, toplum dışında asalak unsurlar haline gelmesi ve asli süreç içersinde köylülükten proleterleşmeye yönelen, geleneksel değerlerini şehirde de koruyarak yeni bir insan birimi oluşturması şeklinde iki yönüyle verilmektedir. «Gurbet Kuşları», gerçeğin veriliş tarzına ilişkin temel yetersizlikler taşımasına karşılık, köyden şehre göç olayının sosyal - insanî yeni bir veçhesini, köylülükten proleterleşmeye dönüşümü, Memed'in serüveninde ve roman boyunca kişiliğinde yansıyan değişimlerle birlikte dilegetirmesiyle önem taşımaktadır.

Taylan ALTUĞ

1962 Eskici ve Oğulları

(daha sonra, ESKİCİ DÜKKÂNI/Oyun haline de getirildi.)

«Eskici ve Oğulları»nın Orhan Kemal romanı içindeki yeri, Çukurova'nın, Türkiye'nin en hızlı sosyal değişim alanlarından biri olan Çukurova'nın anlatıldığı dizidir. Romancı Orhan Kemal'in otobiyografik bir yaklaşımla (Baba Evi, 1949) girdiği, daha sonra gözleme dayanan ürünlerle (Bereketli Topraklar Üzerinde, 1954) sürdürdüğü Çukurova romanları dizisinin, «eski ekonomik ilişkilerden» doğan eski insan ilişkilerinin değişen toplum karşısında parçalanışını anlatması açısından en ilgideğer halkası, «Eskici ve Oğulları»dır.

Osmanlı İmparatorluğunun son yıllarına dayanan serüven, kırıla döküle Amerikan traktörleri dönemine gelmiş Topal Eskici'yi odak noktası alır. Romanın ilk iki bölümünde, 15 - 20 sayfa içinde «geçmiş» anlatılır, türedi ağa ailesinin (Topal Eskici'nin babası Çukurova'ya ırgat olarak gelmiş, çalıştığı çiftliğin azgın geliniyle işbirliği yaparak çiftlik sahibini zehirlemiş, onun yerine geçmiştir) «altın çağı»na değinilir, sonraki değişimler Topal Eskicinin kişisel serüveni ve aile çevresi içinde kısaca anlatılır. Çukurova tarımında makineleşme, çıkrıklardan dokuma tezgâhlarına geçiş ve bunun doğurdukları, ortaya çıkışıyla kaybolüşu an hesabı küçük esnaf, bu küçük esnafın kökü eskideki lonca ahlâkı, aslında çok önemli olan, üstüne iyice basılması gereken giriş bölümünün ayrıntılarıdır. Gelişime ayak uydurabilen ağalar çevresinin yeni toplum şartları içinde kurduğu egemenlik, uyduramayanlarınsa çabucak parçalanması, yine öyle.

Daha sonraki bölümlerde, Topal Eskici ailesinin yukarıda belirtilenler sonucu kurulmuş, özellikleri böylece belirlenmiş, yeni Çukurova toplumu içindeki çaresiz değişimi anlatılır.

«Bilmem neyini kesip yiyen de, kasaba mihnet etmeyen», Trablusgarp gazisi Topal Eskici, ailesi içindeki babaerkini giderek kaybeder. Ailenin sapır sapır döküldüğü Çukurova ırgatlığı, tarım çevrelerinin ezici çalışma şartlarına dayanamaması; yeniden Adana'ya dönüş ve oğulların başka başka hayatlar kurma özlemi, Topal Eskici'nin yıkılışını hazırlar.

«Eskici ve Oğulları»nın anlattıklarıyla «tipik» olduğu, benzeri durumdaki Çukurova insanlarının dramını verdiği, Topal Eskici'nin kişiliği simgesinde bir tabakanın çöküşünü, ırgatlaşmasını, proleterleşmesini dışlaştırdığı söylenmiştir. Bunun bir ölçüde doğru olduğu kabul edilmelidir.

«Eskici ve Oğulları»nı bir edebiyat olgusu sayarak, onu kendi özel şartları içinde düşünerek ve «şöyle yazılsaydı böyle olurdu» gibi yargılardan kaçınarak, yazarın genel bir tavrına işaret etmekte yarar vardır.

Orhan Kemal, dünyagörüşü sorulduğunda «diyalektik materyalist» olduğunu söyler. Mutlaka inançla söylenmiş ve yazarın eserlerinden anlaşıldığına göre, edebiyat hayatı boyunca onu gütmüş olan bu söz, «diyalektik materyalizm kavramı»; Orhan Kemal'de bir bilimsel sistemden çok, günlük hayat gözlemlerince doğrulanmasına çalışılmış «kurallar topluluğu» olarak anlaşılmıştır. Hattâ kimi zaman diyalektik materyalizm, birkaç somut olay'ın, aralarında sosyal farklar bulunan birkaç roman - hikâye kişisinin, ekonomik yapı tarafından belirlenen hayatlarının «ta kendisi» haline gelmiştir. Bir ekmek felsefesi ile özdeşleştirilmiş, aristocu bir dialog diyalektiğiyle desteklenmiş, kişilerin şematik hale gelişinde («güzel» işçiler, «çirkin» ağalar ve patronlar, «olumlu tip» estetiği ve sonuçları) rol oynamıştır.

Olayların kendisinde de var olduğu, sağlıklı kişilerin davranışlarında kendiliğinden barındığı var sayılmış diyalektik materyalist iti'ler, yaşamış olma - gözlemiş olma biçiminde bir ilk çıkış taşıyan Orhan Kemal romancılığında şu sonuca da yol açmıştır: Bir bilimsel sistem olarak varacağı ve kuşkusuz, toplum değiştikçe yeni vargılarla zenginleşeceği yerde, diyalektik materyalizm bu eserlerde «doğrulanan kurallar» olarak kalır. Kendi bütünleyicisiyle, tarihsel materyalizmle «gerek ve yeter» bağlantıları kurulmamış olduğundan, toplum olaylarını «bunların oluştuğu süre» boyutundan görür genellikle. (Yazarın tanıklığı, bilirkişilik ve yargıçlığını önler.) «Süre», «süreç»in yerini alır. Bu boyut da, izlenen olay ve sürede zaten «kendiliğinden» vardır. (Bunu aşmaya çalışan bir roman olması bakımından da «Eskici ve Oğulları» önem taşımaktadır.)

Orhan Kemal'in kimi romanlarında ve hikâyelerinde görülen, yakın tarihle ilgili veriler, onları hatırlayan kişi için yalnızca bir «geçmiş» tir. (Gerektiğinde kurgusal tipleri yoluyla kişisine müdahale eden, hattâ bunu kendi sanatçılığında bir teknik haline getirmek isteyen Orhan Kemal, burada işe karışmaz.)

O geçmiş, bugün yalnızca hatırlanmakta, yalnızca hafızayı (genellikle, eski ve güzel zaman olarak) işgal etmektedir. O geçmişteki olaylar, gelişimler, kişi onu yaşadığı kadarıyla vardır. Bugün'e diyalektik olarak bağlanmaz.

Bir rastlantıyla ağa olunmuş, bir rastlantıyla, bireysel bir olay yüzünden «fabrikalaşma» elden kaçırılmıştır «Eskici ve Oğulları»nda.

Genellemeye gidilirse; gözlem malzemesinin içinde bulunan ve «gerçek, devrimcidir» sözünü haklı çıkarabilen evrimleşmeler, yalnız bunların yansıtılmasıyla yetinilirse, toplumsal gerçekçi tespitlere dayanan roman kavramında son bulmaktadır. Ve o gerçeğin zorlanmasıyla da, daha değişik bir yönseme göstererek devrimci romantizme varmaktadır.

Fakat bütün bunlara karşılık, elimizin altına getirdiği toplum kesitiyle, tipler ve karakterlerle, Çukurova hayatının evrimleşmesini veren dış gerçekçiliğiyle «Eskici ve Oğulları», son çağ edebiyatımızda önemli tanıklardan biri olarak yer tutmaktadır.

Türkiye Defteri

1963 Mahalle Kavgası

«72'nci Koğuş»tan sonra, Orhan Kemal'in ikinci uzun hikâyesi. (Sonradan, «Grev»in yeni baskısında «Balon adıyla yer almıştır.)

Mahalle Kavgası, çevresine özgü bir açıdan ele alınan «doğum kontrolu» sorununu konu edinir. Bu genel insanî sorun, toplum katları değiştikçe başka başka görünümler alır. Kimisi için bir tasarruf, kimisi için bir para kazanma yoludur.

Zincirleme bölümlerle bir küçük memur ailesini, bir eczacıyı, bir doktoru bir gazeteciyi (durmadan, «Babil Kulesi» adlı bir roman yazacağını söylemektedir), yüksek memurları, bir romancıyı (gazetecinin Babil Kulesi fikrini beğenmektedir), bir bakkalı, kenar mahalle çocuklarını çevreleriyle birlikte, hep aynı soruna bağlı olarak verir. Kimi zaman bir prezervatif, kimi zaman kürtaj ve çocuk düşürme, konuyu ayakta tutar.

Bir mizah dergisinde tefrika edilmiş «Mahalle Kavgası» hikâyesi için, «Babil Kulesi»nde belirtilenler tekrarlanabilir.

Yazar, çok iyi tanıdığı, daha önce ayrı ayrı hikâyelerde işlediği kişi ve çevreleri, bir sorun boyunca toparlamıştır.

Hulki AKTUNÇ

1963 Kanlı Topraklar

Toprak ağalığı ile kapitalist üretim ilişkilerini birarada taşıyan bir sosyal taban gösteren 1930'ların Çukurova'sında, talana ve vurgunculuğa dayanan ekonomik güç oluşumlarına ve çekişmelerine serüven mantığı çerçevesinde yaklaşan «Kanlı Topraklar», sömürenler dünyasına, sömürü ve vurgun mekanismasına ilişkin yalınkat açıklamaların yanısıra; bir paşazadenin işletmediği ve bu yüzden de köylülerin işgali altına giren topraklar üzerinde köylülerle toprak ağaları arasında çıkan mülkiyet çatışmalarını da yüzeysel bir şekilde dilegetirmektedir.

«Kanlı Topraklar»da anlatılan; işçilikten fabrika kâtipliğine yükselen Topal Nuri'nin, şeytanca zekâsı ve çevirdiği dolaplar yolu ile zenginlik ve ağalığa ulaşma serüvenidir. Fabrika sahibine damat olmayı başaran Topal Nuri, kısa zamanda adamı avcunun içine alır, en kestirme yoldan zengin olma amacıyla köylülerin ışgali altındaki toprakları yok pahasına mülkiyetine geçirtir. Ancak toprakların kuru tapusunu elinde bulundurmak, ağlık ve zenginlik için yeterli değildir. Topal Nuri, köylülerin işgali altındaki toprakları fiilî olarak elde etmek için, köylüleri ve küçük toprak sahiplerini birbirine düşürür. Sonda çıkan kanlı çatışma ve ölen masum insanlar, Topal Nuri'nin amacına biraz daha yaklaşmasını sağlar.

Romandan arda kalan; Topal Nuri'nin bireysel yükseliş serüveninde çevirdiği dolaplar ve bu serüven boyunca yürüyen, genişleyen insanî yozluktur. Sosyal nitelik taşıyan insanî çatışmalar, «Kanlı Topraklar»da bu aslî nitelikleriyle ve temellerinde yatan önemli sosyal problemlere ışık tutar bir tarzda verilmemekte; Topal Nuri'nin kişisel serüveni ve çevirdiği entrikaların bir sonucu olarak temellendirilmektedir. Topal Nuri'nin ayrıksı ve ender rastlanır bir kişilik olarak konulması da, romanda sosyal gerçekliğe ilişkin bir tipologi geliştirilmesine imkân bırakmamaktadır. Başarılı roman kuruluşuna karşılık «Kanlı Topraklar», Orhan Kemal gerçekçiliğinin yetersiz örneklerinden biridir.

Taylan ALTUĞ

«Kardeş Payı» ve «Babil Kulesi»nden altı yıl kadar sonra, Orhan Kemal on iki yeni hikâyeyle, Dünyada Harp Vardı ile gelirken, şöyle der: «Bu kitabımda topladığım hikâyelerde yeni bir kuruluş var. Kişileri alırken, onların iç dünyalarına uzaktan bakmadım. Çözümlemeye çalıştım. Böylece, değişik bir anlatım çıktı ortaya...» Bir özeni yansıtıyor Orhan Kemal.

Oysa bu yeni kitaptaki insanlar, Orhan Kemal hikâyeciliği için «anlatılmamış», ya da yazarın deyimiyle «değişik anlatılmış» kişiler değildir. İç dünyaları veren, yine o «muhavere diyalektiği»dir.

Ancak, yazarın belli bir «sanatsal kurgusallığı» artık hikâyede bir teknik olarak denemeye başladığı görülüyor. (Bu yeni yaklaşım, «Sevmiyordu» ile en yetkin noktasını bulacaktır.)

Boyacı çocukların konuşmalarından yakalanan ve kurgusal'dan sahici gerçeğe varan bakkal, Çeçen Hakkı, Cemal bey, **Behiye'**yi çukura düşürene dek var olurlar. Sonra yine boyacı çocuklar sonuçlayacaktır hikâyeyi. Çünkü, maddî olarak izlenenler onlardır.

Araya giren «Behiye ve başına gelenler» bölümü, aslında bu çocuklar dünyasının iç gerçeği değildir. Belki bir belirleyicidir, o kadar. Yazarın önceden beri kullandığı, değişik iki konusal yaklaşım (çocuklar ve kötü yol yolcusu kızlar), bir hikâyeye yedirilmiş **Behiye'**de.

«Babil Kulesi»nde söylenenler, **Eski Plak'**ta sanatsal açıdan daha üst bir düzey için tekrarlanabilir. Yazarın dostu; dağılan büyük ailenin düşkün kalıntısı; unutuşları, hatırlayışları, olanca insanlığıyla Haşmet amca, «saadetten tenzil edilmiş»lerin hikâyesinde bir doruktur.

Çikolata, yine bir üst çizgidir. Başkalarına karşı ölesiye takınılan onurun bittiği yer, çikolata kâğıdının hırsla yalandığı «son», çocuk hikâyeleri dizisine bir katkı olur.

Söğüt Yaprağı'nın kişisi, «devri sabıktan müdevver»dir, Haşmet amca gibi. Yeni mekânı Yeşilçam'da, kendisinden doğan hikâyeyle, o sokağın emekçilerine tanış bir ağıt yakılmıştır.

Arı Ölüsü'nün «küçük» karıkocası, çocuklarından kaçamak sevişmek zorunda kalırlar. İnce bir neşe, bütün zorlukları örtecekmiş gibi sürer gider hikâyede.

Kovboylar, «Aslan Tomson»a bir naziredir. Çocukların bu özenti oyunlarına yabancı birinin şaşkınlığı... «eski çocuklardan çok bilen... fırtına... sağanak çocuklar»...

At Kuyruğu, «Babil Kulesi»ndeki **Marilyn** hikâyesinin geliştirilmiş halidir. Bir «küçücük» daha.

Fırlama, «Harika Çocuk»lardan yeni bir örnektir.

Yırtıcı Kuş, umarsız bir kadındır aslında. Ve yazar, sanki polisidir onun. Ama, acı gerçeği okura ilettiği sürece vardır. Sonra, kadını cinayetiyle başbaşa bırakır.

Ürök Ninile, yeni bir coşku hikâyesi, bir «Pırıl Pırıl».

Gece Yarısı, yoksul bir anababayla üç çocuklarını anlatır kısaca, açlığın ve cinsiyetin dolaylarından yürüyerek başka ailelere açılır. Özenenlerin dünkü hali, özenilenlerin bugünkü halidir. Ve Körün karısı ile Arnavudun Hediye'si arasındaki anlık, kılpayı fark, insanî durum'u vurgular. Belki yarın, çocuklar büyüyecek ve dertleri bitecektir.

Dünyada Harp Vardı, mahpushane günlerinden kalma malzemenin yenilerde değerlendirilmesidir belki. Genel insanlık dramı (hikâyede pelesenk biçimde tekrarlanan «dünyada harp vardı»), derin ve kişisel bir dramla (Selahattin beyin bir yahudiyi öldürerek hapse düşüp genç karısından ayrılması) zıt olarak konur. Selâhattin bey, sıradan hükümlülerin yalnız bıraktığı ya da alaya aldığı, yazarınsa uzak bir acımayla ilgi kurduğu mahpushane tiplerindendir. Önceleri içerde de işleri tıkırında giden bu «seçkin» tipler, zamanla (tiksindikleri) adem babalardan daha aşağılık durumlara düşerler. Bu açıdan, Selahattin bey, Nurettin Şadan beyin bir eşidir. Almancılığı da biraz ona benzer.

Gerçekten yürek paralayıcı kişisel dramı, bütün insanlık duyarlığını, değerlerini yitirişi; kişisel aldanışı ve büyük insanlık dramı karşısında önemsizleşir, silinir.

Kitapta, altı özellikle çizilecek hikâyeler: Eski Plak, Çikolata, Arı Ölüsü, Dünyada Harp Vardı...

Hulki AKTUNÇ

*
* *

Orhan Kemal'den ise iyi hikâyeleri ayırmak gittikçe güçleşiyor. Kendine özgü bir havası, taklit edilmez bir yanı olan bu öncülük etmiş sanatçı kalleş bir yazı ortamının bütün vuruşlarını yiyen, direne direne ezilen bir yazar durumunda. Yeterince okuyamıyan, durmamacasına yazıp, yazdıklarını elden çıkarması gereken bir yazar.

Memet FUAT
Türk Edebiyatı 1964, s. 7

1963 Sokakların Çocuğu

BİRİNCİ BÖLÜM: «Suçlu»daki Cevdet'in hikâyesinin devamıdır. Cevdet gördüğü filmlerden etkilenerek bir soygun düzenler ve yakalanır. Sonra bir yolunu bulup kaçar. Bu bölüm için sayın Alangu'nun «Suçlu» romanı yorumlaması geçerlidir.

İKİNCİ BÖLÜM için, Orhan Kemal'in son romanı «Kaçak»a bakabilirsiniz.

Cevdet yıllardır kocasını bekleyen çocuklu bir kadının evine sığınır. Yaralıdır. Kadın Cevdet'i koca, oğlu da baba kabullenir.

Aynı durum «Kaçak»ta da vardır. Cevdet'in yerini «Hanımın Çiftliği»ndeki Habib alır. Kocasız kadın Hacer yine aynı Hacer, çocuk Hüseyin yine Hüseyin'dir. Bütün olaylar en ince ayrıntılarına kadar benzerlik gösterir.

Orhan Kemal'in böylesine tekrarlamaları hikâyelerinde yaptığı çok görülmüştü. Demek son yıllarında bu işi romanlara da dökme kolaylığına başlamıştı.

İşin bir garip yanı da, aradan şu kadar yıl geçtiği halde böyle bir tekrarı nice O. Kemal araştırıcılarının (!) bile farketmemesi ya da farkettikleri halde açıklamamalarıdır. Bir de şu soru akla takılıyor: Yoksa Orhan Kemal okumuyorlar mı?

Naci ÇELİK

1963 Senaryo Tekniği

Orhan Kemal'in sinema ile ilişkilerini irdeleyecek Ercüment Akman'ın yazısı Türkiye Defteri'nin gelecek sayısında yer alacaktır.

1965 Bir Filiz Vardı

Orhan Kemal'in romanlarında «düşen kız» motivi önemli bir yer tutar. Orhan Kemal'in duyarlıkla ve sıcak bir insan sevgisiyle anlattığı alt ve orta tabaka'dan gelme bu kenar mahalle kızlarının yeni ve farklı bir örneğini geliştirmek çabası, «Bir Filiz Vardı»nın anlatısal amacı olarak belirmektedir. Yazar bu romanında da büyük şehrin zorlu, çarpık, irrasyonel ekonomik çarkının belirlediği yoz bir dünyaya giren; bu yönde tutunma ve yaşama savaşı veren, ancak içine düştüğü ahlâkî kötülüklere ve saldırılara direnen, «teslim olmayan» ve sonda iyiler'in yardımıyla kurtuluşa eren bir kenar mahalle kızını anlatmaktadır. Bu konuda genel olarak şu söylenebilir: İç dünyalarının girdi - çıktılarıyla, özlemleri, istekleri, bilinçsizce sınıf atlama tutkularıyla ve hayat dolu coşkunlukları içinde yazarın başarıyla canlandırdığı, düzenin çark-

ları içinde harcanan, düşen, ahlâkî bozukluğa ve toplum dışına itilen bu kızlar, Orhan Kemal'in yazar ustalığının seçkin örnekleri olarak bütünüyle Türk toplumuna ve bütünüyle Orhan Kemal'e has bir insan kategorisi oluştururlar. Onlar birdönemin toplumsal gerçekliğinin ürünü ve Orhan Kemal'in kişileri olarak kalıcılaşırlar.

Ancak bu genel belirlenim çerçevesinde «Bir Filiz Vardı»nın önümüze getirdiği ve daha çok yazarın romancılığına ilişkin olumsuz bir gerçek, üzerinde asıl durulması gereken bir yön olarak belirmektedir. Bu gerçek, benzer kişiler, benzer temalar, benzer çevre ve insan ilişkilerinin değişmez anlatımının yazarı şematik roman formuna götürdüğüdür. Böyle bir form içinde de, «Bir Filiz Vardı» da olduğu gibi, «düşen kız» ın insanî ve toplumsal gerçeği, yerini, kalıplaşmış formal bir kız tipologisine bırakmaktadır. Bu tipologiye yenilik olarak dışsal biçimde eklenen unsur ise, düzendeki bozukluğa direnen ve bilinçlenerek bu bozukluğu düzeltmeye yönelecek olan, «aydınlık gerçekçilik»e ilişkin sahte olumlu tip taslağıdır. Böylelikle de romanda zaten dışta bırakılmış olan gerçekçi anlayışın yerine optimist bir romantism konulmaktadır. «Bir Filiz Vardı» nın edebî gerçeği, melodram formunun toplumsal gerçekliği kavrama ve yansıtmada gerçekliği dışta bırakacak kadar ön plâna çıktığıdır. Toplumsal - insanî gerçekliğin estetik biçimde yeniden kurulması şeklindeki genel roman yapılanması, «Bir Filiz Vardı» da melodramatik roman çatısının eldeki kullanılmış malzemeyle doldurulma çabasıyla yer değiştirmiştir. Malzeme son hesaplaşmada yaşanandan gelse bile, bu tür bir form içinde etkinliğini kaybetmekte ve gerçeklik romansal kuruluş içersinde kısmî, iğreti ve çarpık bir biçimde yansıtılmaktadır.

Ağır yaşama şartlarının zorlamasıyla çalışmak zorunda kalan on-altı yaşındaki Filiz'in bir kitapçı deposunda iş bulmasıyla başlayan ve kötülüğe karşı direnme serüvenini anlatan roman, genç kızın çalıştığı yerdeki ressam yoluyla romancı'yla tanışmasına kadar, kendisinden faydalanmak isteyen kötü adamlar'la mücadelesi üzerine kuruludur. Sürekli tekrarlara ve şematize edilmiş, tek boyutlu insan ilişkilerine dayanarak yürüyen roman (ilişkiye girdiği bütün insanlar Filiz'i cinsel bir obiekt olarak görmektedirler), Filiz'in yaşlı romancı'nın dünyasına girmesiyle «aydınlık» bir çözüme kavuşur. Genç kıza âşık olan romancı, ona bir sendikada iş bulacak ve Filiz'i iyiler'in dünyasına sokarak, sendikalı dokuma işçisiyle temiz bir yaşamaya yönelmesini sağlayacaktır.

«Bir Filiz Vardı» da anlatılan olaylar verilen durumlar, çizilen ki-

şiler, sebep ve şartlardan kopuk bir şekilde, sebeplilik çözümlemesinin dışında ele alınıp anlatılmışlardır ki, bu da romansal kuruluşta görülen dışsal kalıplılıkla bütünleşen bir tavra işaret etmektedir. Bu konuda şu da söylenmelidir: Orhan Kemal'in çözümleyicilikten yoksun tasvirci üslûbu, perspektiv yokluğuna bağlı olarak, onun önemli insanî problemleri bir yana itip önemsizleri abartmasına yolaçmış ve bu durum yazarın Filiz'in tek boyutlu yaşama serüveninin gerilerinde yatan ve kızın babasıyla ilntili bir toplumsal - bireysel dramı görmeden geçmesi sonucunu vermiştir. Bir zamanlar iki atlı arabasıyla, ailesini orta halli bir yaşamanın nimetleri içinde yaşatan arabacı baba. 1960'ın silâhlı darbesinden sonra işsiz kalmış, arabasını satıp kendini içkiye vermiştir. Böylelikle ailenin sosyal düşüşü başlamıştır. Orhan Kemal kısa bir şekilde tasvir ettiği bu gerçeğin ardından yatan büyük dramı romanlık muhtevayı görememiştir. Bu muhtevanın temeli. 1960'da iktidarı bir darbeyle ele geçiren bürokrat tabaka ile halktan bir kişi arasında açığa çıkan çelişkidir. Ancak yazarın baba'ya olan yönelişi, romanın gelişimi boyunca onun melodramatik bir unsur olarak nasıl kullanılacağına ilişkindir. Nitekim bu açıdan temellendirilen baba sonlara doğru Filiz'in patronuyla işbirliğinde kızına karşı cephe alacak; böylelikle kurtlar mekânındaki kuzu efsanesi gereksiz zorlamalarla iğreti uçlara götürülecektir. Baba'nın başta ve sonda yaşama şartları kötüye gitmediğine göre, sonda «fakirliğin gözü kör olsun» düşkünlüğüyle kızını kart patrona verme düşüncesine nasıl geldiğinin sebebi, bu duruma varışın şartları da tabii ki Orhan Kemal'i ilgilendirmemiştir.

«Bir Filiz Vardı» nın ilgi çeken yanı uzun zaman sonra yazarın otobiyografik bölümlerle karşımıza çıkmasıdır. Yaşlı romancı'nın Filiz'le olan aşk ilgisinde yüze çıkan bu içtenlikli bölümlerde yazarın bireysel dünyasına, iç sorunlarına ilişkin ipuçları, açıklamalar ve özeleştiri mahiyeti taşıyan romancılığıyla ilgili düşüncelere yer veriliyor. Yazdıklarıyla tasvirci bir toplumsal gerçekçiliğin, halkçı bir anlayışın temsilcisi olan Orhan Kemal'in romanlarına yansımayan bireysel dünyası, «Bir Filiz Vardı» nın bu bölümlerinde, yaşama kavgasına dönüşmüş yazarlık serüveninde girdiği nankör şartlarla mücadelesinde ve buradan doğan toplumsal - bireysel «küçük adam» kıstırılmışlığında ve gecikmiş özlemlerinde dilegeliyor. Yazarın yaptığı özeleştiri ve getirmeye çalıştığı «aydınlık gerçekçilik» talebi ise, romanın sonundaki zorlama romantik tabloda karşılığını buluyor. Böyle suni, derme - çatma ideologik final ise, «dünyayı değiştirmek» açısından olduğu kadar gerçekçilik açısından da bir anlam ifade et-

miyor. Öte yandan yazar, yine bu özeleştiri bölümünde olumsuzladığı bir roman şematiğini, ardısıra gelen sayfalar boyunca aynen uygulamakla yaşama, bilgi ve estetik yaratış alanlarında girdiği olumsuz form'dan (kalıplılıktan) bir çırpıda ve birikimsiz kurtulamayacağının açık belirtisini veriyor. Orhan Kemal anlatıyor: «Yani, diyelim ki bu Filiz'i romanıma kahraman aldım. İşledim, şöyle zekî, böyle zekî... Etekleri havalı. Çalıştığı yerde asılırlar. Kızcağız kaçar. Patronu kovalar. Önüne ben çıkarım. Kurtarıcısı olurum onun. Derken tutulurum kıza. Kız da bana tutulur farzedelim. Bir süre işler yolunda gider. Sonra evden haber alırlar. Haydi karı - koca sevgili kavgaları. Derken kızcağız usanır. Önüne çıkan genç biriyle evlenip gider.» (1) Yazar sözünü ettiği bu melodramatik taslağı olumsuzlar ve alayla yerer ama, «Bir Filiz Vardı» da küçük değişikliklerle temelde bu entrika tıpatıp uygulanır.

«Bir Filiz Vardı» da «aydınlık gerçekçilik» adına ulaşılan yer, formal bir melodram kuruluşunu gerçekleştirmeye yönelik estetik çabanın toplumsal gerçekliği dışta bırakması oluyor. «Bir Filiz Vardı,» Orhan Kemal romanının girdiği çıkmazın bir yönünü ortaya koyması bakımından önem taşımaktadır.

Taylan ALTUĞ

*
* *

Orhan Kemal'in son romanı «Bir Filiz Vardı» bence, işte yıllarca önce kente göçen kır insanlarının burjuvalaşmasıdır. Burjuvalaşmış bu küçük insanların, bir büyük kentin kenar mahallesinde geçen «gece kondu ahlâkı» içindeki trajedisidir. İşte bu yapıtın, örneğin bu açıdan ele alınıp incelenmesi ve trajik güzelliğinin bu anlamda saptanması gereklidir bence.

Demirtaş CEYHUN
Yeni Ufuklar / Eylül 1965

---

(1) Bir Filiz Vardı, sayfa : 250

Yazar hem bireysel kaderi üzerinde kötümser olabilir, hem de umutlu bir toplumcu ve devrimci olabilir çünkü. Nitekim Orhan Kemal'in de biraz böyle olması gerek. Diyeceğim zaten böyle Orhan Kemal, şimdi bunu ortaya koyuyor artık: okuyun «Bir Filiz Vardı» romanının yazarla ilgili bölümlerini, onun bireysel trajiğine yaklaşacaksınız. Benim düşünceme göre Orhan Kemal kendi bireysel kaderi üzerinde konuşmayı bugüne kadar toplumsal umuduyla örtmüştür. Şimdi bu konuda konuşurken de yeterince açık değil, üstünü örttüğü şeyler var. Ama bundan sonra belki de bu bireysellik üzerinde konuşmak gereksinimini daha çok duyacaktır. Kendi narsisizmi, eğilimleri, bu toplumdaki saplantıları üzerinde, böylece kendi nevrozunu da açığa vurmuş olacaktır. belki.

Demir ÖZLÜ
Yeni Ufuklar / Ekim 1965

1965 İspinozlar

Orhan Kemal - tiyatro ilişkisi için Bk. «Orhan Kemal'de Tiyatro», Yaşar İlksavaş.

1965 Nâzım Hikmet'le Üç Buçuk Yıl

Orhan Kemal'in, Nâzım Hikmet ve Bursa hapishanesinden anıları. «1940 yılının kışı» ile Orhan Kemal'in tahliye edildiği 26 eylül 1943 tarihleri arasını kapsar.

Bu mahpushane arkadaşlığı Orhan Kemal için çok önemli ve belirleyici olmuştur.

Ayrıca Bk. «Orhan Kemal'in Bütün Hikâyeleri» (Giriş), Hulki Aktunç.

1966 Müfettişler Müfettişi

Ben bunu bir mizah romanı olarak düşündüm ve yazdım. Ama okuyanlar daha başka yönler de buluyorlar. Bir örnek vereyim: Bir gün bir kitabevinde oturuyordum; kılık kıyafetinden büyükçe bir memur olduğu anlaşılan bir zat geldi. Kitabevi sahibi bizi tanıştırdı. Adam, Orhan Kemal adıyla âdeta heyecanlanarak ellerime sarıldı ve «Müfettişler Mü-

fettişi»nden söz açarak şöyle dedi: «Siz müfettişlik yaptınız mı?» Yapmadığımı söyleyince, «Peki ne biliyorsunuz müfettişlerin davranışını?» Bunu ben de bilmiyordum ama, böyle davranması gerektiğine inanan bir halim vardı. Galiba bürokrat bir aileden gelmiş oluşum bana böyle bir ölçü vermiş olacak. (...) Bundan anlıyorum ki, roman salt bir güldürü romanı değil, yurdumuzun tarihsel gelişimi ile sıkı sıkı paralel bir yergi eseridir de, **Orhan Kemal / Varlık Mart 1970)**

Kudret Yanardağ'ın olağanüstü macerelarının birinci cildi. («Üç Kâğıtçı» / 1969 / romanında maceralar devam eder.) Orhan Kemal'in ünlü «Küçük Adam»larından biri, yine geçim derdi peşindedir. Ama o artık ters yönde de olsa bilinçlenmiş, para kazanmanın kısa yolunu seçmiştir.

O. Kemal'in «bürokrat aileden gelmiş» olmasına bağladığı gerçekçi müfettiş tipi, gerçekte fantezi gücünden gelmekte. Sekiz yüz sayfa boyunca sahte müfettişin Anadolu halkını dolandırmadaki ustalıklarını ballandıra ballandıra anlatmakla neyi vurgular. Anadolu halkının çok saf olduğunu mu? Yoksa böylesine dolandırıcılığın toplumsal bir mesele olduğunu mu? Hangisini?

Hiçbirisini değil tabii. Kendisinin de söylediği gibi «Müfettişler Müfettişi» bir mizah, bir güldürü kitabıdır.

Naci ÇELİK

*
* *

«Müfettişler Müfettişi», ilk bakışta okura Gogol'ün «Müfettiş» ini hatırlatacak. Ortak benzerlik; yanlışlığın getirdiği çelişme ve ondan doğan güldürünün değişik açıdan kullanılmasıdır. Orhan Kemal, en az Gogol kadar «Müfettişler Müfettişi»nde kendi toplumsal düzeninin eleştirmesini yapmakta, gününün kişilerine, siyasal hayatına ve toplumuna ayna tutmaktadır.

Tarık Dursun K.
Milliyet / 19 Nisan 1966

*
* *

İri ve gösterişli gövdesini, Anadolu'nun azgelişmiş insancıklarını kandırmak için kullanan, çalışmaya alıştırılmamış bir paşaoğlunun yüzeyde kalmış bir romanı diyebiliriz «Müfettişler Müfettişi» ne.

Tevfik AKDAĞ
Papirüs / Ekim 1966

Konusuna ve aldatılanların bu derece saflığına kolayca inanılmayacak olan romanın başarı ve rahatça okunma şansı, olayların çabuk çabuk sıralanışında ve kahramanların kısa kısa hareketli konuşturulmasındadır.

Behçet NECATİGİL
Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü / 1971 / s. 299

1966 İşsiz

Kitapta, 12 hikâye var. Ancak, buradaki hikâyelerden altısı «72'nci Koğuş»un ilk baskısında yer almış ürünlerdir: **Kömürcü, Abla** adıyla; **Numaracı,** aynı adla; **İşsiz, Üçüncü Adam** adıyla; **Babalar ve Oğullar, Umum Müdür** adıyla; **Üzüntü** ile **Pervin** yine aynı adlarla yayınlanmış.

Cünha'nın safyürekli köylüsü, yalnız mevzuat'ın karşısında değil, çevresinde olan bitenler karşısında da çocuk kalmıştır. Karısı, Omar'la habire kaçmakta; o bunu Omar'dan bilmektedir. Mahkemedeki adam simsarlarından da böyle kurtulur!

Piyango Bileti'nde yine karşılaşılan küçük aile, bir incir çekirdeğinden (bilet) söze başlayarak sade, düz çizgili anatomisini ortaya koyar.

İşten atılan, ama diğer hikâyelerdeki işsizlerden daha uyanık biridir eski postacı. Rastlantının da yardımıyla üfürükçü, **Büyücü** olur çıkar. İşleri de iyi gitmektedir. Polis baskınına uğrayınca da mahalleli tarafından kurtarılır. Bunu da büyü gücüne bağlamakta geç kalmaz.

Hacet Kapısı'na düşmüş Emeti ana, oğlunu fabrikaya sokmak için tüm güçlükleri yenmeyi bilir. Tam başaracakken, doktor «sıhhî» nedeni öne sürüp işi engeller. Emeti'nin yalvarıp yakarması da para etmez. Sonunda patlar: «Yalvardıklarımı essah belleyip de şişme tüyü bozuk, dini eğrisi yazının...»

Yandan Çarklı, çalışıp kazandıkça, terin karşılığını aldıkça mutlu olan Sivaçi'yla yapılmış bir röportajı andırır. Özündeki direnç ve yaşama gücüyle de, 170'i aşkın Orhan Kemal hikâyesi içinde «emekçiler» dizisinde yer alır.

Doğum, Çukurova'nın korkunç çalışma şartları kadar, inançların, törelerin bağlarına karşı da dayanıklı olması gereken Gülizar'ın tarlada doğuruşunu hikâye eder. Tarladaki yerini hemen kızı doldurur.

Bir oğlu olan Ferho Üzeyir'se, doğururken «sesini nâmahreme duyuran» karısına ne öfke, ne kin duymaktadır artık.

Kitapta, altı özellikle çizilmesi gereken hikâyeler: Cünha, Hacet Kapısı, Doğum...

Huiki AKTUNÇ

1966 Evlerden Biri

Bir küçük burjuva evi'nin dağılışı çerçevesinde gelişen olaylar üzerine kurulu «Evlerden Biri»nde, küçük memurların, işçi kızların, zor şartlar altında okumaya çalışan üniversitelilerin, ölüme yaklaşmış emekli ihtiyarların ekmek ve seks motivlerine bağlı olarak girdikleri insan ilişkileri ve yaşama çabaları anlatılmaktadır. Toplumun belirli bir kesimini oluşturan bu tipik Orhan Kemal kişileri, daha iyi bir yaşamaya kavuşma umutlarının ve cinsel eğilimlerinin oluşturduğu insanî platformda sürdürdükleri yaşama kaygalarıyla romanda dilegelirler. Orhan Kemal'in malzeme ve tematik tekrarlarını içeren; onun sayısız kere anlattığı kişiler toplamını yeni bir roman çatısı altında, yeni baştan bir daha irdeleyen «Evlerden Biri» bilinen gerçeğin rahatlığında etkisizleşiyor. Buna karşılık roman, küçük burjuva dünyasının insanlarını, yaşama güçlükleri çerçevesinde birbirleriyle girdikleri kısır çekişmelerdeki parçalayıcı ömür törpülemeleri; daha iyi'ye ulaşma isteğinin yönlendirdiği kişisel özlemleri, mutluluk serapları ve zenginlik hayalleriyle temeldeki sınıf atlama tutkuları ve sınıfsal aşağılık duygularıyla sergilerken belirli bir insan gerçeğinden ses getiriyor.

Psikologik boyutlara da uzanan bu roman dünyasında, Orhan Kemal'e malolmuş kişiler, bilinen durumları ve yaşantıları, kaybolmayan fakat yumuşayan bir gerçek duygusuyla yenibaştan geliştiriyorlar. Roman, küçük burjuva evi'nin çözülüş tablosunu, sosyal temelleriyle vermekten çok, yüzeysel görünüşüyle tasvir ederken, gerçeğin basit yüzünde kalmaktan kurtulamıyor.

Taylan ALTUĞ

1966 Yalancı Dünya

Orhan Kemal'in «Küçük İnsan»ları ya okudukları resimli kitapların, ya gördükleri filmlerin, ya da büyük adamların etkisinde kalırlar. Hayatlarını da onlar belirler.

Neriman da, ki bahtsız bir gençkızdır, bir Anadolu kasabasında yerli film dünyasının yalancı, sahte, aldatıcı büyüsüne kapılır.

O. Kemal iyi bildiği, hattâ bir yerde gırtlağına kadar içinde olduğu iki konumu; «Küçük İnsan» hayalini ve Yeşilçam batağını «Yalancı Dünya»da birleştirerek karmakarışık etmiştir. Ana olaylar, kü-

çük olaylar, yan olaylar romanın tam bir özetini vermeyi engeller.

Gerçekte O. Kemal Yeşilçam'ın pisliğini, yozluğunu anlatayım derken, romanını da Yeşilçam ölçülerine uyduruvermiş, sonu dışında (aslında sonu da öyle olsaydı daha iyiydi). Zalim baba, gençkız hülyaları, aldatılan, kandırılan gençkız, onu kurtarmak isteyen olumlu tip, düşen gençkız vb.

«Yalancı Dünya»nın Yeşilçam'ın dışına çıkan unsuru dediğimiz sonu da, Yeşilçam'ın toplumculuğu, devrimciliğidir (!) Bir sendikalı sinema işçisinin düşkün kız Neriman'ı olduğu gibi kabul etmesi O. Kemal'in umudu, sevincidir. O ona yeter. Hele araya bir de uyanık öğretmen sokuşturuldu mu roman kurtulmuş sayılır.

Nasıl bir öğretmen mi?

Artist olmak isteyen sevdiği kızı yola getirmek için söyledikleri:

> Siz temiz ve mert bir genç kızsınız, öyle anlıyorum. Sizin önünüzde ulu orta konuşmak hiç de tedbirsizlik olmaz. Onların (babasının) ne yollarda gezdiklerini, ne gayeler güttüklerini, ileri aydınlık Türkiyeyi nasıl bir Osmanlı, hattâ düpedüz ortaçağ karanlığına götürmek istediklerini, bunun için nasıl elaltından çalıştıklarını gayet iyi biliyoruz. Unutuyorlar ki, zinde kuvvetler uykuda değildir. (s. 223)

Uzun lâfın kısası Neriman hanım: Memleketimizi, kadının da erkek kadar hür olmasını isteyenlerden yana çevirmek isteyenlerden yanamı olmak istersiniz, yoksa kadının da erkek kadar hür olmasını istemeyenlerden yana mı? (s. 224)

Gericilerin Devleti ele geçirmesiyle zorla güzellik olacak. Yâni siz, seviyorum, sevmiyorum falan diye fikir yürütemiyeceksiniz. Babanız kime isterse verecek. Siz de sevseniz veya sevmeseniz, babanızın istediği insana peki diyeceksiniz! (s. 226)

Naci ÇELİK

***

Orhan Kemal yalnızca Neriman'ın serüvenini anlatmakla yetinmiyor, kasaba insanlarının hasedlerini, kinlerini, dedikodularını, ekonomik çıkarlarını, hesaplarını toplumcu bir objektiften yansıtıyor. Ayrıca Neriman tipiyle Türkiyedeki aile çekişmelerini, kuşak çatışmalarını da bize aktarıyor. Bir de kasaba kızı Neriman ekonomik güçsüzlüğünden bu kötü yolları düşmüştür, âdeta bu iğrençliklerin başından geçmesinin başlıca nedenlerinden biri toplumsal düzendeki aksaklıktır.

Doğan HIZLAN
ABC / 11 Aralık 1966

1968 Arkadaş Islıkları

Uzun yıllar sonra karşımızda yine «Küçük Adam» vardır. Yine Adana'dadır, yine serseri serseri dolaşmaktadır. Yine cebi boş âşık olur, yine herşeye boşverir. Gerçekte daha önce gördüğümüz, «Küçük Adam»ın evliliğiyle biten «Avare Yıllar»ın içinde geçen bir gönül macerasıdır «Arkadaş Islıkları»nın konusu. Ancak O. Kemal bunu otobiygrafik serininin dışında roman olarak yazmak istemiş ve tadına doyum olmaz bir halk romanı oluşturmuştur.

Romanın ilk yarısı sanki ortaoyunuymuşcasına harikulâde çizilmiş, gerçekçi çizilmiş, doğru çizilmiş karakterler resmigeçitidir. (Sevici komşu kadınlar, kodoş babadostları, rakı yiğidi kocalar v.b.)

Ama başka bir açıdan bakılırsa, Orhan Kemal kitaplarından derlenmiş bir antoloji de diyebiliriz, «Arkadaş Islıkları» için. (Mahalle arkadaşlıkları, hayırsız evlâtlar, işçiler, olumlu tipler, gördükleri filmin, okudukları kitabın etkisinde, hayal içinde yaşayan «küçük insan»lar v. b.)

Orhan Kemal büyük bir başarıyla verdiği olumsuz (daha doğrusu hakiki) karakterleri, romanın ikinci yarısından sonra bir kenara bırakıp, kahramanını olumlu, örnek insanların arasına atıp hayatını kurtarır. Aynı «Avare Yıllar»daki İzzet Usta gibi, burda da gözünde gözlük, elinde kitap İlyas Usta, «Küçük Adam»ı evirir çevirir adam eder, topluma yararlı kılar. Çektiği nutuklar arasında neler mi vardır?

> ... Sıkıntı ilâcı, armonik... toplumsal meselelerin çözümüne yetseydi, bütün geri kalmış ülkeler, ileri ülkelerin sıkıntı içindeki emekçileri şarap içer armonik çalarlardı meselelerini çözümlemek için. **(s. 279)**
>
> Dünyanın hiç bir orospusu genel evlere isteyerek düşmez! Ve hiç bir orospu anasından orospu olarak doğmamıştır! **(s. 281)**
>
> Deyyusluk, pezevenklik, orospuluk daha çeşit çeşit kötü şeyler, toplumlardaki düzensiz başıboşluğun uçurumlarıdır. İnsan bu uçurumlara bilmeyerek düşer çokluk! **(s. 281)**
>
> İkisi de genç, ikisi de ekmeklerini kazanıyor, ikisi de birbirine muhtaç değil. E, birbirlerinden hoşlanıyorlarsa neden olmasın? Bütün mesele, kadının bu işi severek, isteyerek, sevdiği, istediği için yapmasında. Sevmeden, istemeden, erkeğin vereceği paranın hatırı için yapmak zorunda kalmamasında. Bilmem anlatabildim mi? **(s. 290)**

Bunca zamandır ailesinin yaka silktiği «Küçük Adam» nihayet

adam olmuş, sorumluluğunu yüklenmiştir ailesinin. Çok geçmeden annesinin hayır duasını alacaktır.

> Ah yavrum ah. Seni bu düşüncelere kim getirdiyse Allah razı olsun... Çok şükür, çok şükür Rabbime, seni doğru yola getirdi. **(s. 292)**

İste Orhan Kemal yıllar önce düze çıkaramadığı «Küçük Adam»ı böyle kurtaracaktır. Argo diline ve yapay sonuna rağmen «Arkadaş Islıkları» O. Kemal'in önemli bir yanını, halk yazarlığını örneklemesi açısından ilginç.

Naci ÇELİK

*
* *

Aşağı yukarı son yüzyılın bütün romancılarının «batı roman kopyacılığı» ile karalanıp suçlandırıldığı şu günlerde, Orhan Kemal, yeni romanı «Arkadaş Islıkları» ile -daha önce de olduğu gibi- yüzde yüz ve katıksız bir yerli romanı, bir Türk romanını veriyor. Kendine özgü tekniği, roman dokusuyla «Baba Evi», «Avare Yıllar» ve «Dünya Evi» dizisine —asıl adıyla «Küçük Adamın Notları» na— yeni bir halka daha ekliyor böylece.

Tarık Dursun K.
Milliyet / 9 Temmuz 1968

*
* *

Orhan Kemal'in birçok romanında toplumsal ve ekonomik düzensizlik, çeşitli kişileri kurban eder ve bunlar karamsar bir ortam içindedir. Halbuki bu romanında tipler «olumlu» dur. Yoksulukların, toplumsal aksaklıkların ötesinde mutlu bir yanları vardır. «Arkadaş Islıkları»nı çalanların dışında herkes bu dünyada bir görevi olduğunu, kendini mutlu kılmak için bir şeyler yapmasının gerekliliğine kendini inandırmıştır. «Arkadaş Islıkları» yazarın romancılığında özel bir yer tutuyor.

Doğan HIZLAN
Yeni Gazete

1968 Önce Ekmek

Kitapta, üçü önceden yayınlanmış 17 hikâye var. «Önce Ekmek»in önemli özelliği önceki kitaplardan değiştirilerek alınanlar ve dergilerde kalan hikâyeler bir yana, yazarın son hikâye çalışmalarını içermesidir. Orhan Kemal'in «Dünyada Harp Vardı» için söyledikleri de, bu kitabın bazı ürünlerinde gerçekleşmiştir.

Önce Ekmek'te, yeniden söz konusu edilen, dar geçimli aile bireylerinin ev kadınlığından, okulluluktan, para getirecek bir işe yönelmeleridir. Kırılmış hevesler bırakılır arkada.

Bir Çocuk, avare yeniyetmeler çevresinin ikinci takımındandır. Böylesi insan küçüklerinin «kodes»e giden yolu, yakın çevre tipleriyle, kurgusal film kahramanlarıyla desteklenerek (bir kere daha) belirlenir.

Üçüncü, esrar, kumar... tutkunu iki serseriyi suç üstünde tespit eder.

Tarzan'da yine bir çocuk, yine filmler, yine kovboylar, ve yine çocuksu dünyayı parçalayan gerçekler.

Coni, bir Yeşilçam emekçisidir. Ağzıyla kuş tutsa kimseye yaranamaz. Her azarlanışta ezikliği biraz daha artar.

Mavi Taşlı Küpe'nin arabacı kadını, Kömürcü **Abla;** Bilâl'i ise, Abla'nın Hasan'ıdır tıpatıp. Arabacı kadın da bu durumuna gelene kadar batağa girip çıkmıştır. Bilâl de Hasan gibi gencirisidir. Ancak Bilâl, Mavi Taşlı Küpeleri olan uzakta bir kıza âşıktır. Ona kaçtı kaçacak, Arabacı'yı yalnız bıraktı bırakacak.

Çocuklar, «72'nci Koğuş»ta **Yeni Arkadaş** adıyla; **Pazartesi,** «Babil Kulesi»nde aynı adla; **İncir Çekirdeği,** «Çamaşırcının Kızı»nda **Şahut ve Karısı** adıyla yer almıştır.

Sevmiyordu ile Orhan Kemal, çocuk hikâyeleri dizisinin en güzel örneğini verir. Bu, birbirini andıran; olay grafiği, hikâye biçimi ve kişilerin benzerliğiyle kimi zaman birbirini gereksiz kılan «çocuk» konulu hikâyelerin sonucu olarak, öncekileri haklı çıkarır. O emeklerin billûrlaşmasıdır sanki.

«Sevmiyordu», genellikle «para getirmez. nankör» bilinen hikâye'de, Orhan Kemal profesyonelliğinde bir yazarın varacağı en yetkin uçlardan biridir.

İç gerçekçilikse, iç gerçekçi; öncülükse, öncü; has hikâyecilikse, has hikâye örneği.

Ve, birbirleriyle kesinlikle çakışmayan iki yaşama, bu yaşamaların kişilere verdiği davranışlar, ne kadar çabalanırsa çabalansın bir araya getirilememekte, dünyalardan biri (küçük çocuk bilinciyle biçimlenen), varlığının anlamıyla kendini savunmaktadır.

«Sevmiyordu», unutulmaz Orhan Kemal hikâyelerinden biri.

Elli Kuruş, daha doğrudan, genel Orhan Kemal çizgisi içinde günlük hayat tanışlıklarından elde edilen izlenimler yoluyla yazılmış «çalışan çocuk» hikâyelerinden biridir. Çarpıcı sonuyla hatırlanır.

Sağ İç, «avare yıllar»dan sonra durulan bir gençliğin, karşı çıkılan «moruk»lar konumundan gözlenerek yazılmış hikâyesidir. Ancak, yeni «sağ iç»ler ve yeni avareliklerden, bu yeni moruk'lar da kurtulamaz. Her şey, oğullarında yaşamaktadır.

Sezai Bey, «Babil Kulesi»nde görülen, çevresi Babil Kulesi'ne benzer tiplerden biridir... küçük hayatının övünmeleri, durup dururken tartışmaları, sahte, inançsız yücelmeleriyle.

Taş... alkolik tipin acıklı sonlarından biri.

İki Buçuk, Sezai beyi andıran birinin dolmuş hikâyesi.

Biletsiz ve **Uzman** hikâyeleri, mizahî çeşnide çalışmalarıdır. Biletsiz, Hüseyin Rahmi'nin Hesna hanım'ını hatırlatır uzaktan. Sinek uzmanı ise, Orhan Kemal'e özgü güldürü tekniğinin örnek kişisidir.

Aklı başka yerde annesinin içtenlikle konuştuğu Sinek Uzmanı, çocuğun gözünde giderek ilginçliğini yitirir, bir «hayvan»dır artır.

Çocuğun annesi ve adam, gizli bir anlaşma içinde ayrılırlarken, çocuk tekrar bağırır: Hayvanoğlu hayvaaaaaan!

«Önce Ekmek»te, altı özellikle çizilecek hikâyeler: Sevmiyordu, Elli Kuruş...

Hulki AKTUNÇ

1968 — Sokaklardan Bir Kız

Bk. «Orhan Kemal'de Aşk», Necati Güngör.

1969 — Kötü Yol

Orhan Kemal'in kötü yola düşen saf, masum, oynakkanlı, güzel taşra kızı'nın serüvenini bir kere daha anlattığı «Kötü Yol», aynı temanın gına getirici en son tekrarıdır. Bütünüyle gerçekdışı ve düzmece entrikalar çevresinde dönüp duran, çeşitli rastlantılarla düğümlenip çözülen, piyasa işi ve ortamalı her çeşit unsuru kendinde toplayan bu dörtdörtlük serüven romanı, Orhan Kemal romancılığının edebî ve artistik temellerine son bir ışık tutar gibidir. Onun hemen bütün romanlarını kaplayan ve «senaryo tarzı» adı verilebilecek roman kurgusunun en girift örneklerinden birini veren «Kötü Yol», bu yönüyle onun romancılığının estetik yönünü aydınlatan çıplak ve bütünsel bir aynadır.

Taylan ALTUĞ

1969 Üç Kâğıtçı

Yazarın «Müfettişler Müfettişi» ve «Üç Kâğıtçı» romanlarını inceleyen Salih Yurttaş'ın yazısı Türkiye Defteri'nin gelecek sayısında yer alacaktır.

1970 Kaçak

Orhan Kemal yorulmuştu artık. «Kaçak»la yıllar öncesinin «Sokakların Çocuğu»na aynen dönmesi, yılların romancısının girdiği çıkmaza işarettir. Çok iyi bildiği şeyin yazılmasından yana olan Orhan Kemal, bildiği şeyler tükenince ne yapacağını düşünmemiş hiç. Ya da zora gelmem sanmış. «Kaçak», eski bir romancının nasıl zorlandığını, zorlanış süresinde de nasıl tükendiğini gösterir bize.

«Hanımın Çiftliği»ndeki katil ve kundakçı Habib'in çiftliği kundakladıktan sonra yaralı olarak kaçışı ve bir köy evine sığınışıyla başlar «Kaçak.» **Daha doğrusu, Habib, «Sokakların Çocuğu» Cevdet'in yerine geçer. Aynı eve sığınır.** Köy evindeki kadın da yedi yıldır erkeksiz olunca Orhan Kemal romanı kurtardığına inanır. Değil roman, sinema için de fazla amerikanvâri serüven havasındadır. Kadının erkek bunaltısının yanısıra, kadının oğlunun baba özlemi yine Orhan Kemal'i sevindiren bir motiftir. Bir yandan yedi yıldır erkeğe aç kadının, bir yandan da babasız çocuğun çevresinde dolanmaları kaçağı onlara iter. Sayfalar dolusu süren kadının erkeği, erkeğin kadını arzulamalarıyla Orhan Kemal cinsel açlık psikolojisini verdiğini sanır. Gerçekte bu bölümler «Kaçak»ı romanlaştırma, daha doğrusu uzatarak sayfa sayısını çoğaltma isteğinden doğmuş görünümündedir.

«Kaçak»ta Orhan Kemal'den yana olan tek yan, katil ve kundakçı Habib'in, doğru Orhan Kemal'in adam öldürmekle, çiftlik yakmakla kötülüklerin, haksızlıkların önüne geçilemiyeceğini anlamasıdır. Habib'in vardığı yeri Hilmi Yavuz şöyle yorumlar:

> Bu anlamda Habib, köylü anarşizminin devrimci bir nitelik taşıdığında direnen Fanon'cu bir yorumlamaya karşı çıkar. (Frantz Fanon: Les Damnês de la Terre. Paris, 1963), işlerin zorbalıkla yürümeyeceğinin bilincine varır.» **(Cumhuriyet/ 28 Ocak 1971)**

Her ne kadar fıkara Habib'in Fanoncu yorumlamaya karşı çıktığı söyleniyorsa da o, Hacer'in erkek açlığını bastırmaya uğraşır; bir yandan da küçük çocuğa babalık etmeye. Orhan Kemal, Habib'i bir de yakalanmak korkusuyla kıskıvrak bağlar. Çiftlik sahibinin öldürülmesini, çiftliğin yanmasını bir - iki geriye dönüşle hatırlatıp tekrar dört duvar

arasına döner. Dört duvar arasında Orhan Kemal'in hiç korkusu yoktur.

Orhan Kemal'in —zanaatkârlıktan gelen— herzamanki korkusuzluğu «Kaçak»ı sıradan bir Orhan Kemal romanından öteye götürememiştir.

Naci ÇELİK

1971 İstanbul'dan Çizgiler

Orhan Kemal'in âdeta bir sevgi niteliği taşıyan hikâyeler, anekdotlar toplamı. Bu kitapla iyice beliren, yazarın çok yakından tanıyıp bildiği İstanbul kenar mahalle çevrelerini, kişilerini ustaca anlatmaktan, birbirini andırır da olsa tadını çıkararak iletmekten ayrı, profesyonel bir haz duyması.

«İstanbul'dan Çizgiler»i Ferit Öngören resimlemiş.

Kitabın daha sonra kenarları kesilerek «Boyacı« adıyla piyasaya çıkarıldığı da belirtilebilir!

... kim bitirebilmiştir ki
romanları, hikâyeleri, büyük ve sonsuz nesri?...

Hulki Aktunç

Orhan Kemal'in Bütün Hikâyeleri
(Sonuç Notları)

Dosyalarım dertli insanların maceralarıyla doluydu. Ben yeni malzeme değil, kirası ödenebilen bir çatı, kaynıyan bir tencere, bol kâğıt ve kaygısız bir zamana muhtaçtım.
«İş Adamı» hikâyesinden

1) Orhan Kemal, 1936'dan sonra daha temeldeki toplumsal sorunlara ve küçük burjuva (küçük adam) tiplerinden işçi - köylü'ye yaklaşan hikâyemizin, 1949 - 1968 dönemindeki usta temsilcisidir. Bu temsilcilik, hikâye kitaplarında bulunan 163 hikâyeden çoğunun, kendine özgü bir tür «küçük burjuva kesim» kişilerine yönelik olmasıyla zedelenmemektedir.

Gerçekten, bu toplam içinde yer alan 10 kadar «işçi» (1) ve 4-5 ırgat hikâyesine (2) karşılık, geri kalanların «toplumun değiştirici güçlerinden uzakta» lığı; Orhan Kemal'in toplumcu gerçekçi hikâyeci niteliğini değiştirmemektedir.

2) Orhan Kemal, yaşantısal malzemeyi, anıları, izlenim ve gözlemleri büyük ölçüde değerlendiren bir yazardır. Kendi yaşadığı çevreler (Adana, mahpushane ve İstanbul'un kenar mahalleleri), hikâyelik alanlarıdır da.

---

(1) Bir Ölüye Dair, Uyku, Grev, Dert Dinleme Günü, Can Sıkıntısı, Kel Tahir, Hamam Anası (aslında fantezi olarak anılmalıdır), Kardeş Payı, Yandan Çarklı.., Kahvede, Hacet Kapısı vb. gurbetçi hikâyeleri...

(2) Doğum, Afaracı Hacı Ali, bir açıdan Cünha..

Bu çevrelerin tipleri, hikâyelik kişileridir de... kendisi başta olmak üzere.

3) Bu değerlendirme, Orhan Kemal hikâyesindeki üç türlü gerçekçilik yönsemesine de işaret eder: Toplumsal gerçekçilik, toplumcu gerçekçilik... ve naiv gerçekçilik.

«Ekmek Kavgası»ndaki gibi düşkün çevrelerin, lumpenlerin hikâyelerinde salt tespite dayanan, toplumsal bir gerçekçilik; işyerlerinde, fabrikalarda geçen sayılı hikâyelerinde (sözgelişi, Grev, Dert Dinleme Günü) toplumcu gerçekçilik; çocukları konu alan 20'yi aşkın hikâyesinde, hikâye kişilerinin dünyayı algılama biçimlerine dayanan bir «naiv gerçekçilik» görülür.

Naiv gerçekçilik özellikle, toplumsal gerçekçilikse, bir ölçüde, malzemenin ağır basmasıyla oluşmaktadır. Bu kimi zaman yazarın eğilimlerine de ağırlığını koyar. Naiv (çocuksu) ve bu yüzden eksik gerçekçilik, tespitçilikten doğan nitelikleri ve konusal ağırlığın hikâyeye açılım kazandıran zenginliğiyle, bazen, «toplumcu gerçekçi» hikâyelerdekinden daha çarpıcı sonuçlara ulaşabilmektedir Orhan Kemal'de.

4) Orhan Kemal, «Önemli olan, (hikâye konularının -h.a.) gerçekten olmuş olması değil, olabilip olamamasıdır.» demekle birlikte, kendisiyle ilgili otobiyografik veriler ve hikâyelerinden anlaşıldığına göre «yaşadığı, tanık olduğu» şeyleri yazmıştır genellikle.

Doğrudan doğruya otobiyografik hikâyeleri (Dönüş, Kitap Satmaya Dair, Genç Muharrir, Yaşasın Hürriyet, Pırıl Pırıl...), avare gençler ve küçük -adamlarla ilgili hikâyeleri ve bu ürünlerden doğduğu beliren diğer hikâyeleri, bunu kanıtlar.

Gene yukarıda sözü geçen konuşmasının (Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar, Mustafa Baydar, 1960, s. 114) bir yerinde yazar şöyle demektedir: «Hayatımın eserlerime tesir ettiğine şüphe yok. Zaman zaman düşünürüm: On altı yaşımdan itibaren ekmeğimi kazanmak zorunda kalmasaydım ne olurdu?... Belki de herhangi bir memur olur, dümdüz bir hayat sürerdim.»

Toplumsal olduğu kadar kişisel de olan bir gerçek'in kendisine, yalnızca ona (anılarla, izlenim ve gözlemlerle) bağlanma, yazarı kimi zaman «dışına çıkılamayan malzeme çemberi» ne sokmuştur. (Sözgelimi, çocuk konulu 20 kadar hikâye, gerek özleri gerek biçimleriyle birbirlerini tamamlamaz, çoğaltırlar. Çocuk gözlemleri malzemesinin çemberi, ancak «Sevmiyordu» hikâyesinde aşılmıştır.)

5) Yaşanan'a bağlılık, Orhan Kemal dilinin doğmasında büyük ölçüde etkili olur. Bir zamanlar edebiyat çevrelerini hayli meşgul

eden «şive taklidi tartışmaları»nda taraf olan Orhan Kemal, hikâyelerinde yok denecek kadar az yer verir «şive taklidi»ne.

Hikâye dili, günlük konuşmaların tükenmez kaynağını temel alır. Giderek yazara özel bir üslûp yaratır.

Türkiye halkının çok renkli ve çok işlenmiş konuşma diline yaslanan dialoglar, zamanla bir hikâye estetiği oluşturmuştur.

6) Kitaplarında yer alan bütün hikâyeler, birkaç örnek dışında, hep şu şemaya dayanır:

a — Giriş tasviri; bu bölümde hikâye kişisi kısaca çizilir, ya da hikâyenin geçtiği ortam birkaç önemli ayrıntıyla özetlenir;

b — Dialog bölümü; hikâyenin gövdesini oluşturur, bütün ağırlığı taşır;

Dialoğun taşıdığı ağırlığı, Orhan Kemal şöyle belirtir: «... tiplerinizin ruh tahlillerini siz değil, bizzat kendilerine yaptırmak istiyor, bunun için de muhaverenin diyalektiğine baş vuruyorsanız, şive farklarını muhafazaya mecbursunuzdur.» (aynı yer).

c — Sonuç; yine kısaca, olağan ya da şaşırtıcı bir cümleyle verilir. (Hikâyenin konusuyla doğrudan ilgisi olmayan bir cümle de olabilir bu: Yağmur yağdı yağacaktı...)

7) Çağının diğer bazı yazarları gibi, Orhan Kemal için de hikâye, bazen bir «geçiş türü» olarak değerlendirilmiştir («Hikâye bende romana geçişte bir merhale oldu. Kanaatimce küçük ve uzun hikâyelerde iyice bilenmeyen kalem, romanı zor yazar, yahut yazamaz.» —aynı yer).

Ayrıca, hikâyede geliştirilmiş tip, olay ve ortamların, Orhan Kemal romanında da sık sık kullanıldığını görürüz. (Orhan Kemal'in romanlarıyla hikâyeleri arasındaki bu bağlantı, hikâye dökümlerinde yer yer gösterilmiştir.)

8) Orhan Kemal'in, hayatlarının başından sonuna ekmek peşine düşmüş insanları, gündelik gerçek'te var olan **kendiliğinden materyalizmi** yansıtan, genellikle bununla yetinen, sinik - dirençli, korkak - başkaldırıcı, hazin - gülünç hikâye kişileri; yazının başında belirtilen ortama, toprağa basarak, yine «ekmeğin maceraları»nı yaşıyorlar.

Ömer Faruk Toprak

"Orhan Kemal" Adıyla İlgili Bir Açıklama

Biz beş arkadaş (Lütfü Erişci, Hüsamettin Bozok, Rıfat Ilgaz, A. Kadir, Ömer Faruk Toprak) 1942 yılı Eylül ayında sanat ve edebiyat dergisi «Yürüyüş»ü yayınlamağa başladığımız zaman, gerçek adı Mehmet Raşit olan arkadaşımız, Yedigün dergisinde (Raşit Kemali) imzası ile ölçülü uyaklı şiirler yayınlamıştı. Daha sonra öykü yazmaya başladı. Ve Orhan Raşit imzası ile Ses, Yeni Edebiyat, İkdam gazetesinde öyküler yayınladı.

1942 yılında Yürüyüş çıkmağa başlayınca, kendisi ile mektuplaşan Kemal Sülker, bize onun şiir ve öykülerini (1) verdi. Orhan Raşit imzası, bir yıl önce kapatılan (Yeni Edebiyat) gazetesinde bir kaç kez görülmüştü. Ve bu gazetenin bazı yazarları, o sırada Sıkıyönetimde yargılanıyorlardı. Gerçi Orhan Raşit'in hiç bir şiir ya da öyküsü kovuşturmaya uğramamıştı. Buna rağmen biz onu yeni bir isim ile tanıtmak istiyorduk. Bunun üzerine, «Babam» adlı öyküsü (ki bu Avare Yıllar'dan bir parçadır) Yürüyüş'ün 9 Ekim 1942 tarih, 9. sayısında Orhan Kemal imzası ile yayınlandı. Dergi yayınlandıktan sonra Orhan Kemal, Sülker'e yazdığı mektupta (Bu imzayı benimsedim, bundan sonra bunu kullanacağım) diye açıklama yapmıştı. Bizleri tanımadığı için, yeni imzasını Sülker'den bilmiş. Sülker, o sıralarda İkdam gazetesinde sekreterlik yapıyordu ve orada ünlü öykücümüzün öykülerini Orhan Raşit imzası ile yayınlıyordu. Orhan Kemal, yıllar sonra İstanbul'a yerleşti. Sülker'le birlikte bir gün evime geldi. Bu konuyu aramızda konuştuk, şakalaştık. Orhan Kemal imzasını, öykülerinin üzerine, Hüsamettin Bozok ile benim yazdığımı ilk kez o zaman öğrendi. Sülker, bize öyküleri ulaştırıyordu, o kadar... Orhan Kemal imzası ile yayınladığımız ikinci öykü (Telefon) başlığını taşır. Öyküde ilk patlamayı (Telefon)la yapmıştı Orhan Kemal. Sabahattin Ali, Yurt ve Dünya'daki bir yazısında, o öyküyü çok beğendiğini, «güçlü bir kalem geliyor» diye belirtmişti. Ondan sonra bu imza ile biliyorsunuz, belki kırk cilt kitap yayınladı.

---

(1) Yukardaki açıklamada adı geçen öyküler, eski harflerle yazılmıştır. Bunlar Ömer Faruk Toprak'ın özel arşivinde muhafaza edilmektedir. Ömer Faruk Toprak'ın açıklamasına göre öyküler A. Kadir tarafından yeni harflere çevrilmiştir. Yürüyüş dergisinin dizgi evindeki dizgiciler genç Ermeni kızları idi ve eski harfleri bilmiyorlardı. Bu yüzden Orhan Kemal'in öykülerini yeni yazıya çevirmek gerekiyordu.

Necati Güngör

Orhan Kemal'de "Aşk"

I

Edebiyatımıza 1939'da **Yedigün** dergisinde yayınlanan bir şiirle adım atan Orhan Kemal, daha sonra şiiri çiğneyip zengin, yoğun, çilekeş, serüven dolu yaşamının hikâyelerini vermeye başlar. Hemen ekleyeyim yanlış anlaşılmasın: Sanatı, salt yaşamına ,yaşam serüvenlerine dayanmaz Orhan Kemal'in. Kurgu gücü, imgelemi, ilk yapıtından sonuncusuna kadar kendine özgü o upuzun çizgi üzerindeki hikâye etme yeteneği, giderek ustalığı, Orhan Kemal'in sanat binasını oluşturan öğeler arasındadır. Onu **önemli** ve **yaşar** kılan başlıca etken, kişileri hangi ilişkiler içinde ele alırsa alsın, hangi atmosfer içinde çizerse çizsin, sınıfsal tavırlarını ve yaşanılan düzenle aralarındaki göbekbağını sağlam koyabilmesidir ortaya. Başka türlü söylersek, üstyapıdaki oluşumları verirken, altyapı yasalarının belirleyici niteliğini, genel geçerliliğini gözden ırak tutmayışı, gerçekçililiğinin temel direklerinden birisi, belki de ilki olmuştur. Anlattığı kişilerin sınıf tavrı «kitabî» değil; etiyle, kanıyla, olanca canlılığıyla yaşayan, varolandır. Bu, Orhan Kemal'in başarı sırrının düğüm noktalarındandır. İnandırıcılığı burada saklıdır. Kandırıcılığı, doğallığı, içtenliği, okuru çekip anlatılanın içine sokması... hep burada saklıdır.

Toplumsal sınıf bilincinin sağlamlığıyladır ki, kişiler, öznel yapıları gereği «iyi» ya da «kötü» olarak çıkmazlar karşımıza. Tam tersine, kişilerin varlığını çevreleyen, kuşatan, bağlayan üretim biçimi ve bununla gelen üretim ilişkileri öznel yapıyı etkileyip belirlemekte, bu çerçeve içinde «iyi» ya da «kötü» olarak belirmektedirler.

Kimilerince «Orhan Kemal, kötü koşullar altında bile kişilerin içinde bir cevher taşıdığına inanır.» Orhan Kemal'i değerlendirirken, onun tutarlı sınıf tavrını basit bir **inanca** indirgemek, ne kadar doğru ve nesnel bir yaklaşım, bilmiyorum!... Bilinen odur ki, inançtan ötede bir bi-

linçtir Orhan Kemal'inki. Toplumsal, ekonomik, politik bilinç... Yaşamak için çalana, etini pazara çıkarana, türlü nedenlerle kötü alışkanlıklara itilmiş kimseleri, kadercilerin gözüyle göremez, onların diliyle anlamazdı elbet Orhan Kemal. Toplum kurallarının dışına çıkanların, doğaçtan bir kusurla bu yolu tutmadıklarını biliyordu en azından. Kaldı ki tek başına inanç, sanatçıyı çok zaman doğrular yerine giderilmesi mümkün olmayan yanlışlara itebilir kolaycana. Orhan Kemal için bir yanlışlığa itilmişlik söz konusu edilebilir mi bu noktada? Sanmıyorum.

Orhan Kemal'de insan bir bütündür: Sınıf ahlâkıyla, aşkı, tutkusuyla, yaşamak, ölmek duygularıyla, aç, açık, işsiz kalma korkularıyla, sömürme, sömürülme bilinciyle, şehvet düşkünlüğü, aç ya da tokgözlülüğüyle, alçaklığı ya da erdemliliğiyle bir bütündür insan. Şematikliğe, kuruluğa, röportajcılığa düşmeyişinin nedenleri burada yatar. Anlattığı olayı, insanî duyarlıklarla örmüş, her ilişkinin — sanat gücünün, yetkinliğinin erişebildiği yere kadar — ortaya çıkmasına çalışmıştır. Bu tutum ve çaba onu, bir takım yoksulluk görünümleri derleyicilerinden hemen, belirgin biçimde ayırmış ve Orhan Kemal, kendinden çok önce yazmaya başlayan bir başka hikâye ustası Sait Faik'in yanıbaşında, tamamen kendinin olan sesi, duyarlığı ve konu yoğunluğuyla silinmez çizgisini çekmiştir.

II.

Orhan Kemal'in kahramanları içinde, delikanlı erkeklerle genç kızların ayrı bir yeri vardır. Onlara daha mı içtenlikle, ya da başka bir duyguyla mı yaklaşır? Hayır. Demek istediğim bu değil. Gençlerin, küçük dünyalarda, küçücük mutlulukların özlemiyle yanıp tutuşmalarında, Orhan Kemal kendini bulmaktadır belki. Onları anlatırken asıl kendini anlatmaktadır. Bana öyle gelir hep. Belki de **Baba Evi**'nin, **Âvare Yıllar**'ın, **Cemile** ve **Dünya Evi**'nin etkisiyle, öteki birçok kitaplarındaki kişilerde —sözünü ettiğim delikanlılarla genç kızlarda— «küçük adam»ın, izlerini, tikel yanlarını buluruz.

Serseri Milyoner, Küçücük, Cemile, Devlet Kuşu, Vukuat Var, Bir Fiiliz Vardı, Yalancı Dünya, Arkadaş Islıkları, Sokaklardan Bir Kız..., Ya doğrudan bir aşkın, sevginin hikâyesidir, öteki olay ve kişiler bu tema çevresinde anlatılır, ya da asıl anlatılmak istenen, bir aşk hikâyesinin iskeletine sarılarak geliştirilir. Sözgelimi, **Vukuat Var** adlı romanında, Güllü ile Kemal'in aşk serüvenleri ana olay, ötekiler de buna bağlı gibi görünürse de gerçekte böyle değildir. Toplumsal sorunların, san-

ıların önemi daha ağır basar. Daha doğrusu romanı roman yapan, «Çukurova'nın sosyal, ekonomik ve siyasal fonu üzerinde ora insanının serüveni ...» dir. **Cemile** de böyle bir roman bence. Yazar, asıl sergilemek istediği «sosyal, ekonomik ve siyasal fon» üzerinde, fabrika kâtibiyle işçi kızın evlenmelerine kadarki aşklarını vermiştir.

Delikanlı adamla (yazarın deyimiyle «küçük adam») genç kızın yaşadığı aşk olayı ana sorun olarak da karşımıza çıktığı çoktur Orhan Kemal'de. Ama hiç bir zaman toplumcu bakış açısından saptığı anlamına gelmez bu. Tersine, insanoğlunun evrensel sorunlarını bir yönüyle ele almak yerine, birçok yönüyle ele alması, sanatını zenginleştirmiş, onu paşarlık çizgisine daha hızlı, daha güçle ulaştırmıştır. Tıpkı Maksim Gorki'de gördüğümüz gibi...

Orhan Kemal'de aşk, proleter insanların aşkıdır. Temiz ve artniyetsiz!... Genç kızlarla delikanlıların arasına, kötü yürekli üçüncü kişiler değil; herşeyin parayla alınıp satıldığı, paranın herşeye diş geçirdiği bozuk toplum düzeni girer... Bu tutarlı bakış, Orhan Kemal'in sanat dünyası içinde vazgeçilmez bir ilkedir. Özellikle **Küçücük** adlı romanında somutlaşır bu ilke. Küçücük yosmayla ayağı sakatlanan futbolcu delikanlıyı içerisinde yaşadıkları ekonomik koşullar ayırır, mutluluktan alıkoyar. Paraları olsa, hiç de Erol'den ayrılmayacak, hiç de kötü yola düşmeyecekti Küçücük!

Orhan Kemal'in ilk romanı diye bilinen **Serseri Milyoner,** bürokrat bir ailenin kızı olan Nilüfer'in aşk hikâyesidir. Bu roman Orhan Kemal sanatının başlangıç noktasını yansıtması bakımından önemli. Her yanıyla, doğmakta olan usta ve özgün bir yazarın açıklarını, ustalığının ve özgünlüğünün belirtilerini taşır.

Nilüfer'in babası silik kişiliği, ailesi hakkında kapıldığı evhamları, işe yaramayan bilgisiyle içe dönük bir kasaba avukatıdır. Dünyanın iyisiyle kötüsüne gözlerini kapamış, kulağını tıkamıştır âdeta. Cumhuriyet kuşağının yeni bürokrat tipleri olan iş ve aile çevresinden arkadaşları, tanzimat devrinin liyakatlı memur tipini hâlâ koruyan Nâfiz Bey'le alay etmektedirler. Ama kimseler umurunda değildir Nâfiz Bey'in. Onun derdi, sorunu, kızıyla karısıdır. Sürekli, bir ölüm korkusu yaşatır durur içinde. O zaman köşkünün kapıları sokağa açılacak ve «kangren dünyanın insanları» köşke girecekler... «Yahut karısiyle kızı, bu kangren dünyadan ekmeklerini kazanmak zorunda...» kalacaklar. İngiliz hayranı Nâfiz Bey, kızının bir gün önce İngiliz lisesini bitirmesini, hukuk fakültesine İngilizce okur yazar olarak girmesini istemektedir.

Yazarın alttan alta ince bir alayla anlattığı Nâfiz Bey'in küçük bur-

juva özlemleri, gönlünce gerçekleşmeyecek; hep içinde yaşatıp durduğu ölüm korkusu, hiç beklemediği bir zamanda, kendisini bulacaktır.

Nilüfer'i seven «Serseri Milyoner»in fabrikatör dayısı, «muvazaalı» tarlaları için Nâfiz Bey'i avukat tutar ve Nilüfer'in sarışın, mavi gözlü Suat'la yakalanmasından sonra fabrikatörün köşküne yerleşirler. Nâfiz Bey, açılan «seksen küsür, fuzuli işgalden tahliye» dâvâlarına girip çıkmaktadır bu ara. Orhan Kemal'in daha sonra, **Hanımın Çiftliği** ve **Kanlı Topraklar**'da enine boyuna geliştireceği bu konu, toprak sorunları, romanın en dişe dokunur yanıdır. **Hanımın Çiftliği**'ndeki Habib'in gizliden yoluna çıkıp Muzaffer Bey'i vurması gibi, duruşmaların karmaşık bir hale büründüğü bir zamanda avukat Nâfiz Bey, atanı bilinmeyen bir kurşunla öldürülür.

Bundan sonrası Orhan Kemal'in kendi deyimiyle gerçekten «bir yerli filim gibi» olmayacak, ama kandırıcı rastlantılarla gelişir: Bütün sevgisizliğine karşın Nilüfer, Serseri Milyoner'le evlenmek zorunda kalır. Tutunacak başka dalı yoktur artık...

Serseri Milyoner'in Nilüfer'e olan aşkı, Maksim Gorki'nin **Karşılık Görmeyen Aşk** adlı hikâyesini andırır. Bütün iyi yürekliliklerine, içtenliklerine ve inceliklerine karşın, fabrika sahibi iki kardeşin aşklarına karşılık veremez tiyatro oyuncusu Larisa Antonovna. Dikkatsiz okurun gözünden kolayca kaçabilecek bir alay vardır her iki yazarın da bakışında. Herşeyi parayla elde etme alışkanlığına erişmiş kişilerin ölmeyen, yabancılaşmayan insanî değerler karşısındaki güçsüzlüklerini, hattâ gülünçlüklerini sergilerler.

Aralarındaki biçimsel evlilik, Nilüfer'in ameliyat için kaldırıldığı hastahanede Suat'a benzeyen doktor Vedat'la karşılaşmasına kadar sürer. Nilüfer, Vedat'la ikinci aşkını yaşamaya başlamıştır. Ama durumu öğrenen Serseri Milyoner karısına kıyamadığı için Vedat'ı vurur ve Nilüfer yine sokaklarda kalır kimsesiz. Aradan yıllar geçer. Çeşitli serüvenlerden sonra Nilüfer, kendisini İstanbul barlarının birinde bulur. Âdeta beklenen sondur bu, olayın akışından... Ne ki, burada da Serseri Milyoner kendisini yakalayacak, yeni sevgilisi sarışın kemancıyı vuracaktır.

Orhan Kemal, **Serseri Milyoner** adlı romanını 1957'de yayımlamıştır. Kusursuz hikâyelerini, en tutulan kitaplarını yayımlayıp ustalığını tartışmasız biçimde koyduğu yıl. Oysa yukarıda da değindiğimiz gibi **Serseri Milyoner,** Orhan Kemal'in ilk romanı olarak bilinir. Yazarın zor geçim koşulları altında bu ilk yapıtını kitaplaştırdığı ve böyle davranmakla iyi yaptığı söylenebilir. Çünkü Orhan Kemal sanatının başlangıç noktasını saptayan bir yapıt bulunuyor elimizde şimdi.

Orhan Kemal çizgisi üzerinde son rastladığımız aşk romanı, **Sokaklardan Bir Kız**... Yazar bu romanında büyük kentin eğlence yerleri barlarda, pavyonlarda çalışan lumpen kadınların, küçük emellerin, büyük acılar üzerine düzen kuran muhabbet komisyoncularının dünyasına giriyor. Lumpenliğe düşmemek için direnen Nuran'a övgünün romanı da diyebiliriz **Sokaklardan Bir Kız** için. Sadeliğin doruğa ulaştığı bir dille yazılan bu romanda olandan çok, olması gereken bir başkaldırı anlatılmıştır. Romanın her iki kahramanını da (Nuran ile Cevdet) çocukluk çağlarının pırıl pırıl ama çile dolu dünyasından alıp düzensiz bir toplumdaki hayat kavgasının içine sokar. Cevdet, daha önce yazılan **Sokakların Çocuğu**'nda hapse düşünceye kadar serüvenini izlediğimiz çocuktur. Hapishane, onun aydınlık yanlarını silip götürmeye yetmemiştir. Okul sınavları, kitaplar dayanmamış, ekmeğini alın teriyle kazanacağı yolu bulabilmiştir. Aslında bunun örneği Orhan Kemal'in bizzat kendisidir! Olaylara ve kişilere «aydınlık» bir gözle bakışının nedenini kendi hayat pratiğinde de aramak gerekir. Şiir heveslisi olarak girdiği cezaevinden, iyi bir hikâyeci olarak çıkmasında... Bilmem yanılıyor muyum?

Nuran'sa konsomatris Leylâ'nın kızıdır. Çevresindeki insanlar gençliğinden ,güzelliğinden yararlanmak isterler onun. Anası, anasının patronu, Cevdet'in arkadaşı Fikret... Ama Nuran, Orhan Kemal'in kişisidir. Küçük mutlulukların, gösterişsiz yaşamanın özlemi içinde, kötü toplum koşullarının yozlaştırdığı kişilere karşı dimdik karşı koymaya çalışır. «... hayattan hiç de öyle umulmayacak şeyler beklemedim. Bir evim, küçük bir evim, evimin namuslu bir erkeği olsun istedim. Yakışıklı çirkin... Beni seven bir erkek. Akşamları işinden küçük, ucuz hediyeler ama büyük bir heyecanla dolu...» (Sayfa, 290)

Bu özlem ve direniş, Nuran'ı adam vurmaya, hapislere girmeye kadar sürükleyecek; ama yazar onları ayırmayacaktır.

III.

Orhan Kemal'in aşk romanları, hikâyeleri, toplumsal bir sorun olmadığı yargısıyla yaklaşmaktan korktuğumuz aşk konusunu Orhan Kemal cesurca işlemiş ve yerli duyarlığımızı ustaca dile getirmiştir. Hem de olayları ekonomik temeline oturtarak. Böylece salt yoksulluk görünümleri derleyerek toplumcu çizgiye ulaşamayacağını da, edebiyatımıza kazandırdığı güzel örneklerle belgelemiştir.

Yaşar İlksavaş

Orhan Kemal'de Tiyatro

Orhan Kemal, gerçekte, hikâye ve romanlarıyla ünlenmiş, edebiyatımıza etkimiş bir yazar... Ancak Orhan Kemal'in pek çok yapıtı gerek tiyatromuz için, gerekse yenileşmesini özlediğimiz Türk sineması için bulunmaz birer kaynak niteliğindedir. Çünkü büyük yazar Adana - İstanbul haritasında çok zengin, çok canlı bir dünya kurmayı başarmıştır. Bu haritada tarihsel, ekonomik özelliklere dolaylı açılardan rastlarız. Destansı özelliklerse hemen hiç yok gibidir. Orhan Kemal, doğrudan doğruya bugün'ün dünyasını, yaşamını işlemiştir. Türk tiyatrosunun ise bugün'ü böylesine ustalıkla işlemiş, irdelemiş, değerlendirmiş bir yazarın yapıtlarına ihtiyaç duyacağını söylemek, tartışma götürür bir yargı olmaz sanımca...

Şunu söylemek istiyorum: 1945'den sonra edebiyatımızda doruklaşan üç yazardan biri Orhan Kemal. Bir başka büyük yazarımızın, Kemal Tahir'in romanlarına bakarsak, Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan günümüze, eni - konu bir tarihsel - ekonomik - toplumsal araştırma çabasına rastlarız. Kemal Tahir doğrudan doğruya günsel yaşamayla ilgilenmemiş, günsel yaşamayı sergilememiş; ama bugün'ü var eden koşulları, oluşumları, evreleri ve aşamaları ifade etmiştir. Yapıtlarında tiyatro olabilecek bölümlere pek az rastlarız. Kaldı ki, bu tarz bir çalışma da, bildiğim kadarıyla, yazarından hiç önerilmemiştir... Yaşar Kemal, bölge bölge Anadolu destanları yazarak, daha değişik bir anlayışa yaslanmış durumda. Türkiye'yi düzensel yapısından, tarihsel birikiminden soyutlayarak, Güney Amerika ülkelerine falan benzetiyor belki. Bu tutumun ise günümüz Türk tiyatrosuna getireceği özellikler, birer özgünlükten öteye geçmeyecektir bence...

Oysa Orhan Kemal tiyatroyla ilgilenmiş, başarılı tiyatro yapıtları da yazmış. Romanlarının, hikâyelerinin yanı sıra, onun tiyatroları da (oyunları da) gerek tiyatromuz açısından, gerekse edebiyatımız açısından incelenmeye değer usta ürünler.

Önce Orhan Kemal'in yazdığı oyunları gözden geçirelim:

Büyük yazarın romanlarından, uzun hikâyesinden yola çıkarak yaz-

dığı üç oyun var: **72. Koğuş, Eskici Dükkânı, Devlet Kuşu** adlı romanından kaynaklandığı **İspinozlar. (İspinozlar,** daha sonra **Yalova Kaymakamı** adıyla da oynandı.)

Görülüyor ki, Orhan Kemal, yalnızca romanlarını, bir de uzun hikâyesini oyunlaştırmış. Yeniden yaratma amacı gütmüş. Bu durumu, yazarın, bir anlamda tiyatroyu yan çalışma olarak görmesiyle açıklayabiliriz. Bunu bir kusur olarak söylemiyorum. Tersine yazarın ana amaçlarına ödünsüz yaklaşmasıyla tanımlayabiliriz. Kendini türlere bölmek istememiş Orhan Kemal. Alçakgönüllü bir tutumla Türk tiyatrosuna «hizmet etmiş». Dediğimin önemini, bu olguyu niçin önemsediğimi belirteyim: Türk tiyatrosuna kıyısından - köşesinden yaklaşarak parsa toplamaya çalışmış kimi şairlere; hem şair, hem romancı, hem hikâyeci, hem de deneme yazarı olanlara benzemiyor Orhan Kemal. Hiç benzemiyor. Saygılı bir yazı emekçisi, bir parsa toplayıcı değil!

Orhan Kemal'in tiyatroları, romanlarının ve hikâyelerinin belli başlı konu sınırlarını, sahnede sergilemek çabasını taşır. Yazar cezaevi sorunlarına, Anadolu kentlerinde yoksul ve güvensiz kalmış küçük insanların duyarlıklarına, İstanbul'da yükselmeye (sınıf atlamaya) çalışan «günahsız» serserilerinin dünyasına eğilmiştir romanlarında, hikâyelerinde...

Oyunlarından **72. Koğuş** bu sahipsiz, terkedilmiş, toplumdan neredeyse zorla kopartılmış cezaevi insanlarının sorunlarını işler. Bir yerde **Suçlu** romanıyla da birleşir, bileşke oluşturur.

Eskici Dükkânı, Orhan Kemal romanının bütün belirgin özelliklerini tiyatro izleyicisine duyurur. Sevda Şener'in bir özetlemesine başvuralım: **«Eskici Dükkânı»** adlı oyunda küçük bir ayakkabı tamir dükkânının besleyemediği üç yetişkin çocuklu bir aile çaresizlik içinde yaşar. Baba, gençliğinin kahramanlık ve savaş günlerini anarak, kız, sevgilisi ile kaçamak buluşarak avunurlar. Erkek çocuklar bir kurtuluş yolu bulunduğuna inanmak ihtiyacındadırlar. Şanslarını Çukurova'da pamuk işçiliği yaparak denerler, fakat oranın havasına, sıtmasına ve ırgatlığa alışık olmadıkları için bu zor denemeden yenik çıkarlar.»[1]

Oyun, **Eskici ve Oğulları** romanından doğmuşsa da, gene Orhan Kemal'in öbür yapıtlarına uzanır, onlardan bir dünya kurar. Özellikle **Baba Evi, Avare Yıllar, Cemile, Dünya Evi, Bereketli Topraklar Üzerinde** romanları **Eskici Dükkânı'**nda karşımıza çıkar.

İspinozlar ise, yazarın hemen hemen son romanlarının hepsinde işlenmiş bir sorunu, yükselme ve sınıf atlama sorununu anlatır. Katlar arasındaki korkunç, acımasız, alçakça insan ilişkileri; insanların her şeye karşın, bir durakta, insanca duygulardan vazgeçememeleri **İspinozlar** aracılığıyla tiyatro seyircisine de duyurulmuştur.

Orhan Kemal, tiyatro çalışmalarıyla, romanlarını ve hikâyelerini inceden inceye okumamış olanlara kendi kurduğu, türettiği, dillendirdiği dünyayı aktarmıştır. Bu açıdan, bu nedenden yazarın oyunları, tiyatro seyircisini, yeniden Orhan Kemal romanına ve hikâyesine itmiştir. İtmesi gereklidir. Burada kurduğu dünyaya, ele aldığı sorunlara bir yazarın nasıl önem verdiğini görebiliriz... Orhan Kemal, anlattıklarını her türlü yoldan Türkiyeli insana aktarmaya çalışmıştır. (Üzülerek belirteyim: Türk tiyatrosunun yönetmenleri, yorumcuları henüz böyle bir bilinç düzeyine ulaşmadığından, büyük yazarımızın oyunları asıl varmasını özlediği yörelere hâlâ götürülmemiştir! Büyük kentlerde oynandıklarıyla yetinilmiştir üç ürün de. Aktarmak istediğim bilinç düzeyi de hiçbir zaman özel tiyatroların olanaklarından geçmez. Doğrudan doğruya Devlet'in aracılığına dayanır. Ancak Devlet eliyle beslenen tiyatroların sahneye koyduğu oyunlar ortada. Yani bu bilinç düzeyinden ne kerte uzak oldukları ortada.)

Şimdi Orhan Kemal'in oyunlarındaki konusal çizgilere bakalım:

Orhan Kemal, **72. Koğuş**'da doğrudan doğruya, toplumumuzdaki değer çatışmasını ele almıştır. Bu çatışmayı ele alışında çok bilinçli, ödünsüz davrandığını söylemek yeni bir yorum olmayacak... **72. Koğuş,** inanmadığı, tanımadığı, kavrayamadığı bir sahte değerler dünyasına sığamayarak, suça itilmiş insanları ele alırken, bir yandan da bu sahte değerler dünyasını enine - boyuna taşlar, lânetler. Toplumsal düzenin yapay, uydurma, özsel değeri olmayan çıkarcı dünya görüşü; bu dünya görüşünü temelleyen, kurallayan sırıtkan hukuk anlayışı **72. Koğuş'**da seyirciye bir tokat gibi çarpar. Gerçek suçlular cezaevlerinde yatan, toplumun belli bir katınca hırsızlıkla, katillikle, insanlıkdışı'lıkla adlandırılmış kişiler midir? Yoksa toplumun suç anlayışındaki köklü tutarsızlık mıdır? Oyun, cezaevi insanlarının kolay kolaya tükenemeyeceklerini, içlerindeki cevheri yitiremeyeceklerini söyleyerek bildirisel amacını billûrlaştırır.

72. Koğuş bilinçlenme ve bilinçlendirme açısından çok önemli bir oyun. Tiyatromuzda bu yolda yazılmış başka yapıtlar da var. Ancak Orhan Kemal, onlardan açıkça ayrılıyor. Örnekse Yaşar Kemal'in **Teneke'**si. Yazar uzun hikâyesinden kaynaklanarak yazdığı bu oyunda, hikâyesinde de gördüğümüz bilinç sakatlığına bolca yer vermiş. Yaşar Kemal'in **Teneke**'sinde bilinçlenme ve bilinçlendirme aşamalarını göremeyiz. Çünkü yazar, sorununa klâsik bir görüşten yaklaşmıştır: Memleketi okumuş, bilgiç aydınlar kurtarabilecektir. Siyasal Bilglier'i bitirmiş Fikret Irmaklı, kaymakam Fikret Irmaklı bilgisiz, gerici, tutucu, çıkarlarını savunan ağalarla, düzen bekçileriyle boğuşur durur. Dram kişisi kimliğine bürünür. Oysa asıl dram kişileri, yapıtın sonunda karşı kar-

şıya bırakılmış köy çocuğu jandarmalarla, onların horlamak zorunda kaldığı köylülerdir. Açık bir gerçek: Fikret Irmaklı, istediğince iyi niyetli olsun, yanlış bir savaşma yoluna sapmıştır. Yazar bunu görmez ya da görmek istemez... Oysa Orhan Kemal gerek **72. Koğuş**'da, gerekse öbür oyunlarında günsel gerçekleri çok başarılı biçimde bilinç düzeyine oturtur. Dram kişileri ya karşı karşıya bırakılmış sözüm ona yöneticilerle (devlet memurları, cezaevi görevlileri, vb.) yönetilenlerdir (küçük insanlar, suçlular, vb.); ya da egemen güçlerin hışmına uğramış mutsuz, acılı, çaresiz, hakları korunmamış, yarının insanını oluşturacak emekçilerdir. Burada Orhan Kemal'in klâsik görüşlere yanaşmadığını, yapıtını asla onlarla beslemediğini de açıklayayım. Orhan Kemal, içinde yaşadığı toplumun koşullarını çok iyi biliyor. Aydınların hangi aşamada yararlı olacaklarını kavrayarak tiyatrosunu kuruyor. Güvendiği, umutlandığı kişiler, apayrı kimlikler taşıyorlar. Aydınlarla bağdaşmaları, özdeşleşmeleri olanaksız neredeyse. Bugünün aydınlarıyla. **72. Koğuş**'a bilinç açısından özellikle eğilmeli tiyatro yorumcuları.

İspinozlar'a gelince, bu oyun, sanımca, Orhan Kemal'in bu alandaki en başarılı, en köklü ürünüdür... **İspinozlar,** bir kişinin (karaborsayı iş edinmiş aileye içgüveyi olarak giren damat) hikâyesi çerçevesinde, giderek bütün bir mahalleyi, o mahalleyi dolduran çelişik değerler çatışmasını, ayrı sınıflardan insanların ilişkilerini sergiler.

Karaborsacı gelin babası ve ailesi, o mahallede birden belirmiş türedi bir kentsoyluluğun ifadesi gibidirler. Öylesine çirkin, iğrenç, yozlaşmışlardır ki, sınıfsal yapılarının taşıdığı yapay ahlâka bile sığınamazlar... Öte yandan yakışıklı oğullarını bu aileye içgüveyi vermek isteyen yoksul ana - babanın da türedi kentsoyluluğa özenmeleri, ayrı bir trajik noktayı, odaklanmayı oluşturur. İlk bakışta birbirlerine düşman, ele ele vermeyi becerememiş, güvensiz yoksul insanlar, asıl mahalleli, sonuçta içgüveyinin ve ailesinin davranışını kınayarak, kendi dünyalarındaki içtenliği, sarsılmazlığı duyarlar. Yapıtın sonunda içgüveyi genç de isyan edecektir: «Her şeyini al, eski günlerim, kaybettiğim sevgilim, fakir ama namuslu günlerim yeter bana. Ben gidiyorum. Bundan sonra kendim için, istediğim gibi yaşamaya gidiyorum.»

İspinozlar, Orhan Kemal'in kurduğu, canlandırdığı dünyaya, tiyatro açısından en yaklaşan oyundur. Kenar mahalle insanlarını bir - iki konuşmayla ustaca çizebilen yazar işlekliği, bu yapıtta belirginleşir. Oyunun kişileri, sözleriyle ve davranışlarıyla tipik birer Orhan Kemal insanıdır. Gene olaylar, oyunun olay dizisi hızlı, akıcı, rahat, gelişken yönsemeleriyle Orhan Kemal romanlarındaki solukluluğu simgeler.

Niyazi Akı, **Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış** adlı yapıtında **İspinozlar'**ı «Büyük Şehirden Çizgiler» bölümüne katıyor (85 - 86). Ben bu görüşe katılamayacağım. Orhan Kemal'in **İspinozlar'**ı, kaynaklandığı

Devlet Kuşu romanı da büyük kentin çizgilerini oluşturmaz. Bir kenar mahallenin değişme, sınıf atlama sorunları işlenmektedir sözkonusu yapıtlarda. Bu kenar mahallenin büyük kentte oluşu, büyük kentin paralı - pullu karaborsacı iş adamları, onların yaşama biçimi bile **İspinozlar**'ı kenar mahalle dünyasından ötelere düşürmez... Dahası Orhan Kemal bir büyük kent anlatıcısı değildir. «Küçük insanların», «günahsız» serserilerin, «kötü yola» düşmüş «küçücük» kızların, futbol delisi delikanlıların, alnının terini kirletmemiş emekçilerin anlatıcısıdır Orhan Kemal. Karaborsacılar bile bir yerde, bir açıda, bir durakta insanî yanlarıyla, yetiştikleri kenar mahalle duyarlığıyla karşımıza çıkarlar. Nitekim **İspinozlar**'da —Niyazi Akı'nın da işaret ettiği gibi— karaborsacının karısı, damadının başına ördükleri yıkımı haykırmaktan kendini alamaz... Orhan Kemal, büyük kent dünyasından ırak kurmuştur yapıtlarını; yineleyeyim; bu nitelik, oyunlarında da açıkça göze çarpar. Büyük kentin acımasız, öldürücü kuralları dile getirilen kenar mahallelerde hoşgörüye, insanî sıcaklıklara dönüşür.

Bu durumdan şu sonuçları çıkarıyorum ben:

i. Orhan Kemal, dile getirdiği alt tabaka insanına yüzde yüz güveniyor. Onun «bittiği yerde, tükendiği yerde» başlayabileceğini açıklıyor. Sevda Şener'in bir yorumunu anısayalım: «Orhan Kemal **72. Koğuş** adlı oyununda da bir hapisanenin en yoksul koğuşundaki kişilerin uzun süre güçlüye kul olduktan sonra, sevip güvendikleri Kaptan'ın ölümü ile bilinçlendiklerini ve bir dayanışma içinde sömürücüye karşı direndiklerini göstermiştir.»[2]

ii. Demek ki Orhan Kemali'n tiyatro anlayışında bir kesim insanın güçlüye karşı önce yenilip, sonra bilinçlenerek, bilinerek başkaldırması egemen. Genellikle bu başkaldırı, gerçekçi yazarlık tutumu dolayısıyla, bireysel plânda gelişiyor. Ölüm, aşk, sevgi, dostluk gibi duygusal temalar bilinç pırıltısını hissettiriyorlar.

iii. Orhan Kemal'in oyunları, çağdas Türk tiyatrosuna dünya görüşleriyle, ahlâk anlayışlarıyla, insancıl bir sevgiyle yüklü yeni boyutlar kazandırmıştır. En azından Orhan Kemal'in dünyası yansımıştır bu oyunlarla Türk sahnesine.

İlerici, devrimci bir tiyatronun Orhan Kemal'in romanlarından ve hikâyelerinden de geçtiğini söyleyeceğim bir de. Pek çok yapıtı, çağdaş tiyatroya umut bağlamış tiyatro adamlarımız için nice cevherle dolu durmaktadır.

---

(1) Sevda Şener, Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk Ekonomi Kültür Sorunları; s. 122.

(2) a. g. y.; s. 186.

Orhan Kemal

Şiirler

O Memleket

— Tereyağı kalıpları
ehramcıklar Gravyer peynirinden
şerbet gibi tatlı zeytinyağı şişeleri
boyalı teneke kutularda sardalyalar

.....

Bunlar harpten evvel de masaldı
koltuklarında esmer somuncuklarıyla işten dönen
terli insanların evlerinde.
Ya şimdi ne oldu?
Örme tiftik elbiseli çocuklarına oyuncaklar alan
mes'ut insanlar
açlığın en korkuncunu taşıdıkları gözlerle bakıyor
bakıyorlar dükkân camekânlarına.
Mutfaklarda aç kalmış kedilerin uluduğu bu patates dünyasında
süslü camekânlarla ancak
yabancılar aldatılır.
Çünkü tereyağıyla peynir hasreti
baba hasretinden daha kuvvetli çarpar

küçük çocuk kalplerinde.

O çocuklar ki
amale mahallesinin moloz yığınlarında oynarlardı.
O çocukların babaları vardı.
O babalar o babalar
çocuklarına resimli kitaplar getiren
ve hasta çocuklarına gözyaşı döken babalardı.
Şimdi nasıl hiç acımadan öldürüyorlar
uzak
çok uzaklardaki babaların
çocuklarını!
Büyük anneler görüyorum
karanlık pencereli harap konaklar gibi bakan
büyük anneler.

tahta göğüslerine basıp torunlarını
nasıl sarsıla sarsıla ağlıyorlar?
Ve her gün siyaset konuşan şukadar şukadar çocuklar
Nasıl bakıyorlar ufuklara büyümüş gözlerle nasıl?
O çocuklar ki,

«YARINKİ DÜNYAYI FETHE GİDECEK OLAN PULSUZ BALIKLAR»dır

aylardır alıştılar
babasız, ekmeksiz ve patatessiz evlerin
yalnızlığına.

Sokak kapılarını ancak polis çalar
bir yabancı radyoyu dinliyen
erkeksiz ev halkından birini karakola götürmek için.
Yahutta
yakın çikolata fabrikasında uçak kanadı yapmak için çalıştırılan
bir harp esiri
sakalından ter damlaya damlaya gelir
korka korka indirir bodrum katına
mavi gözlü çocukların
tombul beyaz annelerini
Bu çocukların babaları yarın
tiyatro ve operaların
hain,
katil,
ve alçak tipleri olacaklar.

Yazık,
düşünemiyorlar bile bunu.
Çünkü ölüm
bir anlık düşünceden de yakın onlara!

(Orhan Raşit adıyla)

Benim Oğlum

Benim oğlum
Onbeşine kadar oynadı arsada
Mektebe gidemediği için.
Cici elbiseli çocuklara.
imrenerek baktı.
Bayramda bile oğlum
Yalın ayak
Başı kabaktı.
Besili koçların kesildiği
Kurban bayramı günlerinde biz
Eti kasaptan aldık.
Oğlumun elinde
Fıstıklı lokum değil,
Kuru ekmek kabuğu vardı.
Oyuncakları onun
Yırtık kutularla
Sarı hıyarlar
Ve küçük patlıcanlardı.
Benim oğlum hayata gözlerini
Babasının fabrika kokulu minderinde açtı.
Yirmi beşinde şaştı
Bitişik apartmandaki kızın
Talihinden şikâyet edişine.
Benim oğlum
Yerli dokuma ketenden başka
Meselâ metresi
16 liralık kumaş elbise giyemedi.
Vermut, tedansan, kokteyl
Diyemedi

Biftek, rosto, janbon
Yiyemedi.
Giyemedi, diyemedi, yiyemedi amma
Gene de benim oğlum Dünyayı
Anasından çok seviyor!

(Orhan Raşit adıyla, «Yeni Ses» 15 Ekim 1941, Şiirin yazılış tarihi 21/7/941)

?

Elimde mekteplerinizin diploması yok
Bareme tâbi bordrolarınıza yazılmadı adım
Veznelerinizden para almadım
Yağmurlu, fırtınalı, karanlık ve güneşli dünya parçalarını
Mavi tulumlu işçilerle beraber mi çiğnemedim;
Ve ..... li iplikhanelerde
Parmaklarımı mı kaptırmadım.
Yeşil çuha kaplı ince silindirlerine
Pango makinalarının;
Islık çalan mekikleri mi geçmedi kulağımın dibinden
Üçyüzden fazla dokuma tezgâhının hepberaber çalıştığı atölyelerde!
Elimde diplomam yok.
Baremlerinize yazılmadı adım.
Şekeri «545» kuruşa yerken
Onbir kuruş saatte ücret alan amele arkadaşlar
Bu gözler gazeteleri de mi okumadı
Ameleliğin vakitli vatandaşlar arasında tespit edildiğini!
Benim için «bir deyim?»
demişiniz
Bu baykuş da nereden çıktı?
Evet,
Doğru söylemişsiniz
Yıkılmakta olan efendiler, dünyanın harebelerinde öten
Ben
Ben bir baykuşum.

(Orhan Raşit adıyla 1942)

Motor Sesleri

Güneşli bir dünya başladı kasabada
kenar mahallelerin birinde
Bir çocuk uyandı yapyalnız
Belki dört yaşında, belki beş.
Odanın anahtar deliğinde güneş
çocuk baktı güneşe
güldü,
çıkarıp yorgandan yumruğunu
—Kenar mahallede doğan çocuklar
anasız, babasız evlerin yalnızlığına—
çocuk çıkardı yorgandan öteki elini.
Kulak verdi:
Tayyareler!
Korkuyla çekti yorganı tepesine
Sonra açtı yorganı
Baktı büyümüş gözlerle tavana:
—Atma tayyareci amca! dedi. Babam evde yok
Fabrikada annem
Dünden beri karnım aç!...

(Orhan Raşit adıyla 26/11/942)

Nedamet

I

Acaip!
Göğsümün içinde değilsin artık.
Seni hiç kimseden kıskanmıyorum.
Ne o tombalak masuracıdan
Ne de köşe başındaki şarapçının sarı saçlı yiğeninden
Okunup rafa atılmış bir roman gibisin içimde...
Halbuki eskiden
Kırmızı beren
Rüzgârlı eteklerin görününce fabrika kapısında
Nasıl genişlerdi yüreğim!
Bende herşey bitti.
Artık kırmızı şeyleri sevmiyorum.

II

Şimdi, şu saatte
Amele Kahvesinin
Güneşte pörsümüş bir can sıkıntısı içerisindeyim.
Karşıda fabrika
Sen ordasın
Otomatik tezgâhın başında
Olursan ol bana ne.

III

Saat 12
Saat yarım
Saat bir
Paydos.
Açıldı demir kapısı fabrikanın
Kırmızı, yeşil yün eldivenleriyle dokuma kızları.
Mavi tulumlu erkek ameleler,
Ve çocuklar...
Sen çıkmadın hâlâ
Niçin?
Canın isterse çık
Ben seni beklemiyorum ki...

IV

Hah,
İşte sen:
Kırmızı beren
Rüzgarlı eteklerin
Ama
Dur
Kırmızıyı sevmediğime
Tombalak masuracıyla, şarapçının yiğenine kızmadığıma
İnanma
Gözüm çıksın yalan söyledim
Herşey eskisi gibi sevgilim.

(Orhan Raşit adıyla 27/12/942)

Kırk Yaşında

Kırk yaşında çenber çevirebilmek
Sabun baloniarı üfürebilmek havaya.
Kilerden reçel çalmak
ve gizli deliklerden gözetlemek komşu kızını!

Pırıl pırıl bir gümüş tatlı kaşığında
kırmızı gül reçelidir çocukluk;
içinde renk renk ipliklerin kıvrıldığı
cicili bicili bir bilya.

Kırk yaşında uçurtma uçurabilmek
sabun balonları üfürebilmek havaya.

(Orhan Raşit adıyla)

Sahillere İneceğiz

Bin şukadar kilometre uzakta
kapısında bir garnizonun
savrulan karlar altında nöbet bekleyen bu yürekte sen varsın.

Çayı kuru üzüm, incirle iç
ekmeği kırk beş kuruşa ye
Otomatik tezgâhının sesini bir kavga şarkısı gibi dinle
ve gerdek gecesi sevinciyle bekle yolumu.

Bir gün bütün insanlar sahillere ineceğiz.
Sallıyacağız mendillerimizi hep beraber
durgun mavi suları köpürterek gelen
iyi ve aydınlık günlere.

Limanlarımızdan «Demir almaktadır» sevgilim
şimşek yüklü, karanlık günler...

(Orhan Kemal adıyla, «Yürüyüş» 25 Mart 1943)

4 — Nisan — 1943

Karşıda orman.
—Dalgalı simsiyah bir deniz—
Gök yüzünde bulutlar
kalabalık ve gazaplı bulutları gök yüzünün.
Benzin kokulu homurtusuyla rampada bir kamyon gibi
inatçı bir kamyon gibi insanı kızdıran bu Nisan gündüzün
ümitsiz ve Allahsız yalnızlığında
senden ve parke döşeli sokaklardan uzak
uzak bir gurbet hapishanesinin penceresinden bakmak dünyaya!

Tiren geliyor.
Hasret götürüp, hasret getiren geliyor.
Tiren geliyor.

Beni de al götür
al götür beni de
güneşine ve tozuna kurban olduğum memlekete!

Birdenbire karardı içim,
kara gözlümü sanki elimle topraklara vermişim...
Daha bir hayli zaman
mektuplar taşıyacak beni sana
seni bana,
daha bir hayli zaman istasyonda kampana
tirenleri bensiz kaldıracak.

Bilsen ne kadar özledim seni
Yaz günleri kaldırıp tül perdeni
kıpkırmızı doğan aya
daha bir hayli zaman bensiz bakacaksın,
bensiz üfleyip lâmbanı,

bensiz yakacaksın!

Baharın bütün ihtişamiyle başladığı bir akşam
portakalların ötesinde doğan aya bakarken pencerenden
uzak, çok uzak isteplerde ölen
kar ve çamura gömülenleri düşün!
Onlar
Ana, baba, sevgili ve kızkardeş yüreklerinde
bir kurşun yarası gibi bırakıp yoksulluklarını

gittiler.
Hasret kıyamete sözü artık onlar içindir!

Biliyorum
ağlarken gülen yaşlı gözleriyle bahar geliyor.
Yaz gelecek.
Üzüm mevsiminde ben...
Fakat onlar...
—Yani öksük çocukların kurşunlanmış babaları—
Unutulacaklar resmî tebliğlerde...
Karşıda orman.
Gök yüzünde homurtulu mosmor bulutlar.
Yağmur.
4 Nisanda dünyamız böyle...
Elbette bu kurşunilik yırtılacak
elbette parlatacak bahar güneşi ıslak ağaçları
ve tuza banarak
ERİK,
TAZE BADEM,
ÇAĞLA yiyeceğiz elbette!

(Orhan Raşit adıyla)

Evvelâ Ekmek

Renk ve ipek bolluğu içinde
Yeşil bir buğday sapı gibi dik,
Biraz uzun, fakat harikulâde bacaklarınızla
bir tay gibi çevik geçtiniz
Fakat emin olun
Tahmin ettiğiniz iştahayla bakamadım size.
Çünkü...
Malûm;
Biz
—Şark cephesi, garp cephesi, İtalya
Buğday tarlaları ekmek...
Halbuki siz
Ekmek bulamayanlara
Bisküvi tavsiye edenlerdensiniz!
Aramızda dağlar.
Hem baksanıza

Güzelliğinizle aşırı gurura hakkınız yok
Güzellik karın doyurmaz
Bugün için insanlarımıza lâzım olan şey
Evvelâ ekmek
Sonra sevişmek!

(«Yeni Ses» 2 Ağustos 1943)

Memleketim

Mazhar Lütfi'ye

—Sen!
Sen şiirlerin şiiri,
Resimlerin resmi,
Şarkıların şarkısı sen.
Sen uçurtmalarımın çini mavili göğü
O gece yarılarının fabrika yolu, sen
Sen benim memleketim!
Senin kucağında attım çocuk kahkahalarımı
Senin kucağında ağladım,
Kanlı şarkılar öğrendim renkli ufuklarından,
Köpüklü dalgaların yükseltti heyecanlarımı,
Sen
Sen benim memleketim
Senin çekçeğine bağlandı en nihayet hürriyetim!
Senin pazarların var.
Senin pazarlarında yemişlerin en cilvelisini
Sebzelerin en olgununu satarlar.
Ama ben,
Sokup boş ceplerime elimi,
Boynu bükük erkek gururumla mahzun.
Kaç sefer düşündüm kaç sefer,
Bir kiraz tablası önünde sevgilimi!
Fabrikalarında iplik büktüm,
Bulaşık yıkadım lokantalarında,
Sokaklarında işsiz dolaştım senin.
Sen postallarımın altında uzanan toprak
Seni seviyorum.
Sende duydum
Senden uzak kalışın acısını.
Ve çocuk gözlerimde taşıdım açlığını.

Delikanlı damarlarımda kuduruyor kinim.
Mamafih ben eminim
ihtiyarlığımda tadacağım
Bekçisiz dallardan yemiş yemenin lezzetini,
Ufuklar dolu hürriyetini!

(«Yeni Ses» 14 Ağustos 1943)

Ekmek

Bizi el kapısında köle eden de sensin,
Illeri kapımıza köle eden de sen:
E K M E K !
Senin için elpençe divan beklemek
Arsız ve hodbin
rugan iskarpinlerin önünde...
Analarımız senin için doğurdu,
Senin için bu boylara getirdi bizi.
Bizse seni unutup öylesine
— Bu yaşanası Dünya'da —
gırtlakladık birbirimizi!
Sen
«Şol âfeti-can» sın kim
Güzellikle gelmiyeceksin bize.
Biz de sarılıp tüfeklerimize
seni feth edeceğiz!

(Orhan Raşit adıyla, «Gün» 1 Temmuz 1946)

İşsizlik

Akşam oldu yine işsiz kalana.
Grupta kan renkli bulutlar.
Acemi kırlangıç yavruları havada pır pır
Bu saatta fabrika yolları tıklım
tıklımdır...
Mahalle erkeklerinden çoğu
Terli birer kahraman gibi işten
dönmüştür evlerine...
Halbuki ben

Elleri boş dönecek gölgemi saklamak için
mahalleliden
Geceyi bekliyorum!
Baş vurmadığım yer mi kaldı:
Mensucat fabrikaları, mağzalar...
Sarkıtıp iki yanına yumruklarını
Çatık kaşlı masaların önünde mahçûp
beklemek,
Mağlûp ve sâkin
Ve âdetâ bir alçak minnet edişle
iş istemek!
Bunu biz biliriz
işsiz gezenler bilir...
Daha bir hayli zaman
Kapıda beyaz gölgeler gibi
bekleşecek «evlâdü-ayâlim»
Bense sular karardıktan sonra
geleceğim!
Bununla beraber, görüyorum
Raydan raya geçiyor dünyamız
Makasa geldi.

(Orhan Raşit adıyla, «Gün» 15 Haziran 1946)

Bir Beyrut Hikâyesi

«Beyrutta bir mezar kaldı»
Abdülhak Hâmid

Beyrutta, «Yeni İstanbul» lokantasında,
Bulaşıkların başındayım;
On sekiz yaşındayım.
Saçlarım taralı ve parlak
Aklımda
Litoğrafta çalışan beyaz Eleni var,
Eleni,
Beni görseydi bulaşık yıkarken...

Ama,
Akşama
Babam çarpan kalbini

- - Allah Allah! nerede kaldı bu oğlan
diyecek.

Yuvarlak elleriyle bastırıp,
Ve dehşetle gelecek aklına annemin:
«Külliyedeki 150 lik aktarın oğlu Hasan da
Böyle çıkmış
Bir sabah çıkmış
Ve bir daha dönmemişti evine»
Günler geçecek,
Her akşam iki ekmek
Ve muhabbet dolu gözleriyle
Görünmiyecek oğulları,
— Yâni ben —
Yıkık duvarlı bahçemin
örme kamış kapısında.
Karşıki evden şaşacaklar,
Türk mültecilerin parlak saçlı oğlu
kayboldu diye...

Sevda çekmek ne zor şey,
evdeki pazar,
Çarşıya,
Uymaz
Eleni güzel,
Yollar kaymak gibi,
Vapur kocaman...
Amma
Ekmek bekliyecekler akşama!
(Orhan Raşit adıyla. «Yeni Ses» Kasım 1947)

**Onun hayatı sürer gider,
artık romanlar, hikâyeler yazmasa da...**

Orhan Kemal'in Söylediklerinden

NE YAZDIM?

Niçin köy romanı yazıyorum? Şöyle bir kendimi yokluyorum, bu ihtiyaç nereden geliyor? Kabiliyetimden... başka bir şey yapamazdım. Şair olmadığım için hikâyeci oldum; inkişaf ettim, romancı oldum. Bu tesadüffî bir şey. Köy romanını neden yazdım? Hayatımda benim köy problemim var. Yani babam çiftçilik yapıyordu. Ama çiftlik işletiyordu, çiftlik beyi idi. Ağasıydı. Çocukluğum böyle geçti. Bir takım intibalar almışım çocukluğumda, bilmeyerek. Gün geldi, zaman geldi, yurdumu, insanlarımı sevdiğimi anladım. Yurdumun kalkınmasını, gelişmesini, batı ülkeleri ayarında ülkeler seviyesine çıkmasını istiyordum. Bu neden olmuyordu? Nedenlerini niçinlerini aradım. Bunu aramak beni bir takım sosyal problemlerle karşılaştırdı. Bu sosyal problemlerin daha köklerine inerek, gördüm anladım ki ülkemde de bütün geri ülkeler gibi istismar hâdisesi var. Peki bu ne olacaktı. Bu büyük bir haksızlıktı... Bu haksızlıkla savaşmak için kendimde hazırlık mı buldum, gücüm yettiği kadar bunu belirtmek mi istedim? Bilmiyorum nereden geldiğini... Memleketimin insanlarının kalkınmasını, refahını, yükselmesini istedim. Bu işin de köyden başlaması kanısına vardım, Ben, köyünde köylüyü yazmıyorum. Çok iyi bildiğim şeyi yazmak taraflısıyım. Görmeliyim, yaşamalıyım

ve içimdeki o sanatkârlığın verdiği hız beni itmeli. Adana'da Milli Mensucat fabrikasında uzun seneler küçük memurluklar, kâtiplik yaptım. Bu sırada gurbete çıkmış Orta Anadolu köylüleriyle tanıştım. Çırçır işçileri filân... Onlara istidalar falan yazdım. Bu ham vatandaşların şehir madrabazları elinde nasıl istismar edildiklerini gördüm. Bu istismarı klâsik mânasında almıyorum. Daha fabrika kapısından girerken, kapıcı vesaire gibi, ciğeri iki para etmez kişilerin bu zavallıları aldattıklarını gördüm. (...) Ben, gerçek milliyetçi, yurdunu seven bir insan sıfatıyla, memleketimin kalkınmasının gerekleri üzerinde fikir yordum. Fikir yormakla da kalmadım. Bu tip romanlar yazmakla fiilen mücadeleye katılmış oluyorum... Karınca kararınca. İstiyorum ki memleketim batı memleketleri ayarına yükselsin. Bunları geri bırakan unsurlar, şartlar ortadan kalksın.. Ben tanıdığım insanları yazıyorum; tanıdığım, konuştuğum, birlikte sigara içtiğim, sırtını sıvazladığım, sırtımı sıvazlayan insanları yazıyorum. Ben bu insanları etüd ettim. Patron oğlu sıfatıyla etüt ettim; namuslu yurttaş olarak etüt ettim. Hikâyelerimde şunları belirttim: Vatandaşlarım şu şu şartların altında istismar ediliyor, eziliyorlar. Bu şartların ortadan kaldırılması lâzımdır ve bir şehirli tâbir-i marufu ile, ben bir «küçük burjuva» yım. Ama küçük bir burjuva olmam benim bir takım şahsî menfaatlerimi ön plâna almamı gerektirmedi. Bundan dolayı da kendimi namuslu farz ediyorum. Namuslu bir insan olduğumu da iddia edebilirim. Babamın topraklarıyla uğraşmıyorum. Onların geliri ile ilgilenmiyorum. Zaten köylüler işgal etmişler. Onlar çalışıp onlar kazanıyorlar. Ben burada kendi romanlarımla, kendi hikâyelerimle geçiniyorum.

20. YÜZYILIN ROMANCISI OLABİLMEK

Buyrun işte, binaenaleyh, Balzac çok muazzam adam artık, bitmiştir yani... Ben de okuyorum. Fakat o kadar çok fazlalık var ki, yaşadığım çağır romanından o kadar çok uzaklıklar görüyorum ki, bir çok taraflarını kırpmak ihtiyacı beliriyor içimde. Patlıyorum yani, geberiyorum. Lûzum yok bütün bunlara, fuzûli tafsilat diyorum. Hiç bir zaman, hiç bir Türk romancısı bir takım dar kafalılara nazaran Balzac seviyesine, Dostoyevski seviyesine ulaşamamıştır. Sonra Balzac, Dostoyevski nedir netice itibariyle?... Yüz sene önce yaşamış, artık modaları geçmiş in-

sanlar... Bir takım karakterler veriyorlarmış. Evet, biz de bu karakterleri verebiliyoruz. Nicin vermiyoruz yani... Bunu ileri sürdüğünüz zaman siz tuhaf bir psikopat, yahut, kendini beğenmiş bir şey oluyorsunuz. Yani, böyle bir lâkırdı çıkıyor ortaya. Şimdi o lâkırdıları bir tarafa atalım. Ben bir baba sıfatıyla söylüyorum; benim kızım da var, oğlum da var. Ben de böyle bir takım meseleler karşısındayım. Hiç Balzac gibi duymuyorum. Ben duymuyorum, bunu selâhiyetle söylüyorum. (...)

Ben şöyle düşünüyorum sanatçıyı: Sanatçı... Pardon, sanatçıya varmadan önce herhangi bir insan, birçok olaylar karşısında hislenebilir, ağlıyabilir, gülebilir, öfkelenebilir. Romancının özelliği, bu herhangibir kişinin gerçek olaylar karşısında gülebilmesi, ağlıyabilmesi, öfkelenebilmesi problemini halletmiş olmasında... Yani romancı öyle bir müstahsil ki, her an, istediği anda, yahut romanının ölçüsünce gerektiği anda, okuyucusunu ağlatabilir, güldürebilir, öfkelendirebilir. Romancının özelliği bu. Sanatçı, yani hisleri nakleden insan. Şimdi, bir de şöyle bir durum var: Ondokuzuncu yüzyıl romanıyla yirminci yüzyıl romanı arasında bir ayrılık yok mu?... Yani, Ondokuzuncu yüzyılın Balzac'ı, Dostoyevski'si, Dickens'i, bilmem nesi, bugün yirminci yüzyıl yazarını olduğu gibi etkilemeli mi?... Ben böyle bir şey olacağını sanmıyorum. Evet Balzac da büyük yazar, Dosteyevski de çok büyük... Bunlar, devler yani... Demin ben şöyle böyle bir takım lâflar ettim, ama bu, onların büyüklüklerine benim herhangibir şekilde tecavüzüm anlamına değil. Ben sadece bizim memleketimizde, bilhassa her sahada, aşağılık duygusu içinde olan bizim memleketimiz için konuşuyorum. Peşin verilmiş ve klişeleşmiş hükümlere dayanaraktan, bir takım sözüm ona eleştirmeciler, beyanlarda bulunuyorlar. Otantik bir misal vereyim: Bana bunlardan bir tanesi «Goriot Baba»yı tavsiye ediyor. Yani Orhan Kemal, öylesine fasarya yazar ki, Goriot Baba'yı dahi bilmiyor. Goriot Baba'yı bilmiyor, okumamış. Böylesine küçük görüyor, anlatabildim mi?... Bu benim gücüme gidiyor tabii... Şimdi, ben bu bakımdan üzerinde duruyorum ve öfkemin sebebi de buydu. Goriot Baba'nın baba oluş problemini, yani Goriot Baba problemini Balzac'ın belirtmesine bunun için dokundum bir parça... «Ben de babayım, yahu» dedim, «Dört çocuk babasıyım». Ve her halde baba olaraktan Goriot Babanın babası kadar benim de duymam lâzım. Üstelik sanatçıyım. Yani

Balzac'ın Goriot Baba'sı benim gibi sanatçı da değil. Sanatçı, istediği anda sıradan insanları ağlatabilen, güldürebilen, öfkelendirebilen insandır. Fasarya insan değil. Haa, bundan dolayı dokundum. Yirminci yüzyılın problemi yok mu, bana öyle geliyor ki, ondokuzuncu yüzyılın kültürü, gerçek yazara, gerçek ondokuzuncu yüzyıl romancısına ne kadar ışık tuttuysa, yirminci yüzyılın romancısına yirminci yüzyılın kültürü bire on nisbetinde ışık tuttu. Artık, onda bir nisbetinde olan ışıklar üzerinde değil de, yirminci yüzyılın o daha büyük objektiflerle romancıya verdiği imkânlardan faydalanarak, Balzac'ları, Dostoyevskileri, falanları -evet büyük, devirlerinde çok büyük sanatçılar - bir tarafa bırakın: Onların meselelerini de bırakın bir tarafa... Çünkü artık onların meseleleri ilim haline gelmiş; onlar belki takribî konuşuyorlardı, kontrol ediyorlardı bu işleri... Bir insanın sefaleti nereden geliyor?.. Artık çağımızda, insanın sefaletinin nereden geldiğini biliyoruz. Bunun üzerinde durmağa ihtiyacımız yok. Dostoyevski'nin devrinde psikiyatri, Freud yoktu. Bugün var. Yani, Balzac'tan, Dostoyevski'den çok daha ileri, çok daha mücehhez durumdayız. Balzaclar, Dosteyevskiler, büyük romancılar olmakla beraber, artık onları bir kenara bırakıp, biz yirminci yüzyılın büyük romancısı yahut gerçek romancısı, araştırmak durumundayız...

(Beş romancı tartışıyor, 1960)

GERÇEKÇİLİK ÜSTÜNE

Bir bakıma çok kaypak bir kavram. Dışımızda: yani bilincimizin dışında, bilincimize bağlı olmıyarak varolan gerçeğin tıpatıp fotoğrafını çekip okurlara göstermek de bir çeşit gerçekçilik sayılır. Ama buna «naturalizm» diyorlar. Şuna benzer: olmakta olanı olduğu gibi yansıtmak, başka bir deyimle doktorun hastasındaki hastalığı görmekle yetinmesi gibi bir şey. Benim andığım gerçekçilik yalnızca bu kertede kalmamalı. Onun için sanatçı gerçeğin ölçülerini kendinde toplayıp «olmuş mu?» ile birlikte «olabilir mi?» nin karşılığını verebilmeli. Bununla da kalmamalı, «nasıl olmalı?» ya da karşılık bulabilmelidir. Sanatçı doğanın kopyecisi değil kendinden bir şeyler katan bileşimci olmalıdır. Bilmem anlatabildim mi?

(Yelken / Kasım 1963)

GEÇİM DERDİ

Sorma, yıllardır bu işi haline suyuna koyamadım gitti. Aşırı hiçbir masrafım olmadığı hal-

de eskilerin endişe-i ferda dedikleri yarın endişesinden birgün bile kurtulmuş değilim. Hatta zaman zaman ciddi ciddi düşünmüşümdür! Şansımı dünyanın başka ülkelerinde mi arasam...

(Ataç / Kasım 1963)

Nerdeeee? G a r t l a ğ ı m a kadar borç içindeyim. Oysa İstanbul'un çok alçakgönüllü semtlerinden birinde, çok ama çok alçakgönüllü bir hayat yaşıyorum. Buna karşılık, gittikçe bindiren bir borç yükünün altından kurtulamıyorum. Oysa iyi filmleri, iyi oyunları ailece izlememiz, bir sanatçı olarak yurt dışına çıkıp dünyayı görmem ne kadar gerekli. Kaldı ki maddi bakımdan olmasa bile vakit bakımından Kadiköye bile geçemiyorum. Unkapanı, İkbal Kahvesi, ve artık bıktığım Beyoğlundan başka bir yana hemen hemen çıkamıyorum.

(Yelken / Kasım 1963)

KONULARIMIN KAYNAĞI

Gerçekten de, konularımın genel kaynağı ne? Bunu sizin sorunuzdan sonra ciddi ciddi düşündüm. Halk diyeceğim ama bu tam bir karşılık olmayacak. Zaman zaman «Halk»la hiç ilintisi olmıyan konuları belki fantezi olarak işlemişimdir. O halde konularımın kaynağı ne? Bunu şöyle mi belirtsem acaba? Sanatçı olarak, herkes gibi yaşadım, herkes gibi, herkes kadar düşündüm yurdumu, evreni. Herkes gibi bazı genellemelere vardım. Daha doğrusu birtakım «doğru»lara demek daha yerinde. Bir açım oldu. Bu açıdan çevreme baktım, konularımı seçtim. Evet, evet bu «seçtim» sözcüğü yerinde. Sanatçı her önüne çıkan konuyu alıp işlemez, bir seçme yapar. Bu konuyu neden aldım? Niçin işleyeceğim? İşlemekten amacım ne? Daha açık bir deyimle, yurttaşlarımla, insanlığa ne demek istiyorum? ne demek isteyeceğim, diye sorar. Bunu her sefer sormaz şüphesiz. Onda bu bir huy haline gelmiştir. Konusunu alır, işler. Yani sanatçı, konusunu ister halktan ister fantezilerden alsın, insanlara güldürü ya da düşündürü yoluyla bir şey, ya da birşeyler söylemek amacıyla hareket eder. Yukardakiler gözönünde tutulmak şartıyla diyebilirim ki, konularımın genel kaynağı İNSAN'dır.

(Varlık / Ağustos 1970)

SANATIMIN AMACI

Sanatımın amacı... Şöyle özetlemekte bir sakınca var mı acaba? Halkımızın, genel olarak da insan soyunun müsbet bilimler doğrultusundaki en bağımsız koşullar içinde, en

mutlu olmasını isteme çabası. Ünlü Lincoln'ün demokrasi tarifi gibi: Halkın, halk için, halk tarafından yönetimi der o. Biz de neden şöyle demeyelim? «İnsanlığın, insanlık tarafından, insanlık için yönetilme çabası adına sanat.»

(Varlık / Ağustos 1970)

TOPLUMA İLETİLECEK BİLDİRİ

Sanat eserinin bildirisi değil de, bence, sanatçının bizzat kendisi önemli. Toplumcu bir yazarım. Bireyin gerçek mutsuzluk ya da mutluluğunun, içinde yaşadığı toplum düzeninden geleb'leceğine inanıyorum. Hikâye, roman, tiyatro oyunlarımın da bir inançtan hız alacağı doğal. Çağımızın pek çok toplumları gibi, içinde yaşadığımız kendi toplum düzenimizin de insanlarımızı mutlu kılmaktan uzak olduğu su götürmez. Ben, hikâye, roman, tiyatro oyunlarımla bozuk düzenimizin nedenlerini insanlarımıza göstermek, onları uyarmak, göstererip uyarmakla da kalmayıp bu bozuk düzeni düzeltmeğe çaba göstermelerini, bu çabayı elbirliğiyle göstermemiz gerekliliğini yanıtlarım; yanıtlamağa çalışırım.

(Varlık / 15 Ocak 1966)

FELSEFİ GÖRÜŞÜM

Toplumcu bir yazar, «Materyalist bir felsefe»ye sahiptir şüphesiz. Ama bu materyalizm, metafizikçi yönü de bulunan bir materyalizm olmayıp, «Diyalektik Materyalizm»dir. Buradan hareket eden müessir, yani yazar, eserleriyle de bu hareket noktasına paralel olacaktır.
(Varlık / 15 Ocak 1966)

SANAT VE PROPAGANDA

Hangi türden olursa olsun, sanat eserinin, onu yaratan sanatçının fikri aşamasından gelen bir «Propaganda» aracı olmamasına imkân var mı? Toplumcu bir yazarım demiştim. Toplumcu bir yazar da, düzensizliğini yerdiği bir toplumun düzene girmesini istemekle o toplumu teşkil edenlerden «Herbirinin» ekonomik hürlüğünü istiyor demektir. Bu istem, bu isteme karşı olan «Çıkarcılar»a, yani mutsuz insanlar mahşeri içinde yalnız kendi mutluluklarını düşünen, ellerine geçirmişlerse bunu kaçırmak, başkalarıyla paylaşmak istemiyenlere karşın olacağından, davranış elbette politiktir ve şüphesiz tiyatro yazarı, eseriyle fikirlerini savunuyordur. Ama bu savunu bir ekonomi,

bir sosyoloji bir bilmem hangi bilim kitabı kuruluğunun bilimsel kesinliğiyle değil, söz sanatının sahneye uygulanmış ve estetik yönü ön plâna alınmış, artistik bir savunusu olabilir. Yani sanatçının tutumu «Eğlendirici» olmaktan çok, «Düşündürücü» olmalıdır. Ya da bir başka deyimle, gerekiyorsa, «Güldürüp ağlatarak düşündürmeli»dir.

(Varlık / 15 Ocak 1966)

GELENEKLER ÜSTÜNE

Toplumumuzun yeni girdiği kültür ve medeniyet düzeni içinde eski değerlerin -Yâni milli sanat, düşünce, ahlâk ve yaşayış geleneklerinin - yer alması, yahut almaması meselesi bizim arzu ve iredemize bağlı değil, toplumu düzenleyen menfaat çatışmalariyle sıkısıkıya ilgili bir şeydir.

Bu yüzden, Tanzimat'dan bu yana, bilhassa Milli Mücadeleden sonraki durumumuz, Tanzimat hareketinin zaferiyle muzaffer olmuş «Yeni kültür ve medeniyet düzeni»nin getirdiği yeni milli sanat, yeni düşünce, yeni ahlâk ve anlayışlarla, eski sanat, eski düşünce, eski ahlâk ve anlayışların - İnkılâba rağmen - çatışıp karşıma hattâ barışmasından doğan bir karamadan başka nedir? Toplumuzda çatışma halinde bulunan Eski - Yeni, İleri - Geri savaşınınsa, herşeyden önce, muvaffak olmamış, kendini topluma yüzde yüz kabüllendirip benimsetmemiş bir inkılabın eksikliğinden ileri geldiğini saklamakta fayda var mı?

Tanzimat bence, feodal bir düzen olan Osmanlı saltanatı içinde - belirli sebeplerle - gelişmiye başlıyan yeni bir sınıfın, menfaatlarına uygun yeni bir düzeni şuurla istemesi hareketidir. «Zıllûllahı fil'âlem» olan padişahı meşruti bir kayda tâbi kılmak. Bu arada, yeni sınıfın menfaatlarını, eski hâkim sınıfın menfaatları hizasına yükseltmek... Bu hareket o zaman ihtilâlci bir karekterle değil, ıslahatçı, temennici bir hüviyetle kendini göstermiş ve tabî gayesine yüzde yüz varamamıştı. Bu yüzden feodâl düzenle, yeni düzene geçiş ihtiyacının savaşı, Millî Mücadeleye kadar içten içe süregelmiş, ancak Millî Mücadeleyle zaferi kazanarak, iktidarı ele alabilmiştir. Alabilmiştir ama, çok daha muvaffak ve mütekâmil modellerini Batıda gördüğümüz bu ihtilâl, Batıdaki örnekleri derecesinde cezrî olamadığı için, geçmişi ile yüzde yüz hesaplaşamamış, yeni kültür ve medeniyet düzeni, eski kültür ve medeniyet düzeni ortadan kaldırmaya çalışmışsa da, sonraları karşılıklı tâvizlerle karakter-

lerinden fedakârlıklar yaparak bağdaşmışlardır.

Bir yamalı bohça hâli.

Bu hâl toplumumuzun tabanındaki menfaat zıtlıklarının çarpışmasından ileri geldiği için, elbette üstyapı'da, yani sanat ve kültürde de kendini gösterecekti. Zaman zaman müfrit hareketlerin geçmişi topyekûn inkârı, yahut tam tersi hareketlerin geçmişe kucak açması bundandır.

Tabanında menfaat zıtlıkları bulunan bir toplumda Eski ve Yeni, İleri ve Gerinin amansız bir savaş içinde bulunmasından daha tabiî birşey olamaz. Bugün bu, sadece bizim toplumumuzun meselesi olmaktan da çıkmış, dünyanın meselesi haline gelmiştir. Savaş artık feodâl düzenle meşrutî düzen mücadelesi değildir. Her iki düzen kucak kucağa, sarmaş dolaş, kader beraberliği içinde müşterek bir «Düşman»a karşıdırlar. Onun için, gerek sanat, gerekse bilim - Evet bilim! - tarafların menfaatlarına uygun tefsirlere tâbi tutuluyor. Yâni çoğu sefer bilimin aydınlık gerçeğinden bolbol faydalananlar bile, onu karakterinin tam tersi, metafizik tefsirlere tâbi tutuyorlar. Kısaca belirtmeğe çalıştığım sebeplerden dolayı, eski değerler karşısındaki davranışımızın ne olacağını tayin, buna cevap verecek olanların kültür, gerçekçilik duygusu, bir kelime ile bağlı oldukları menfaatla ilgili bir problem olmasına rağmen, topluma kabul ettirilmesine imkân yoktur.

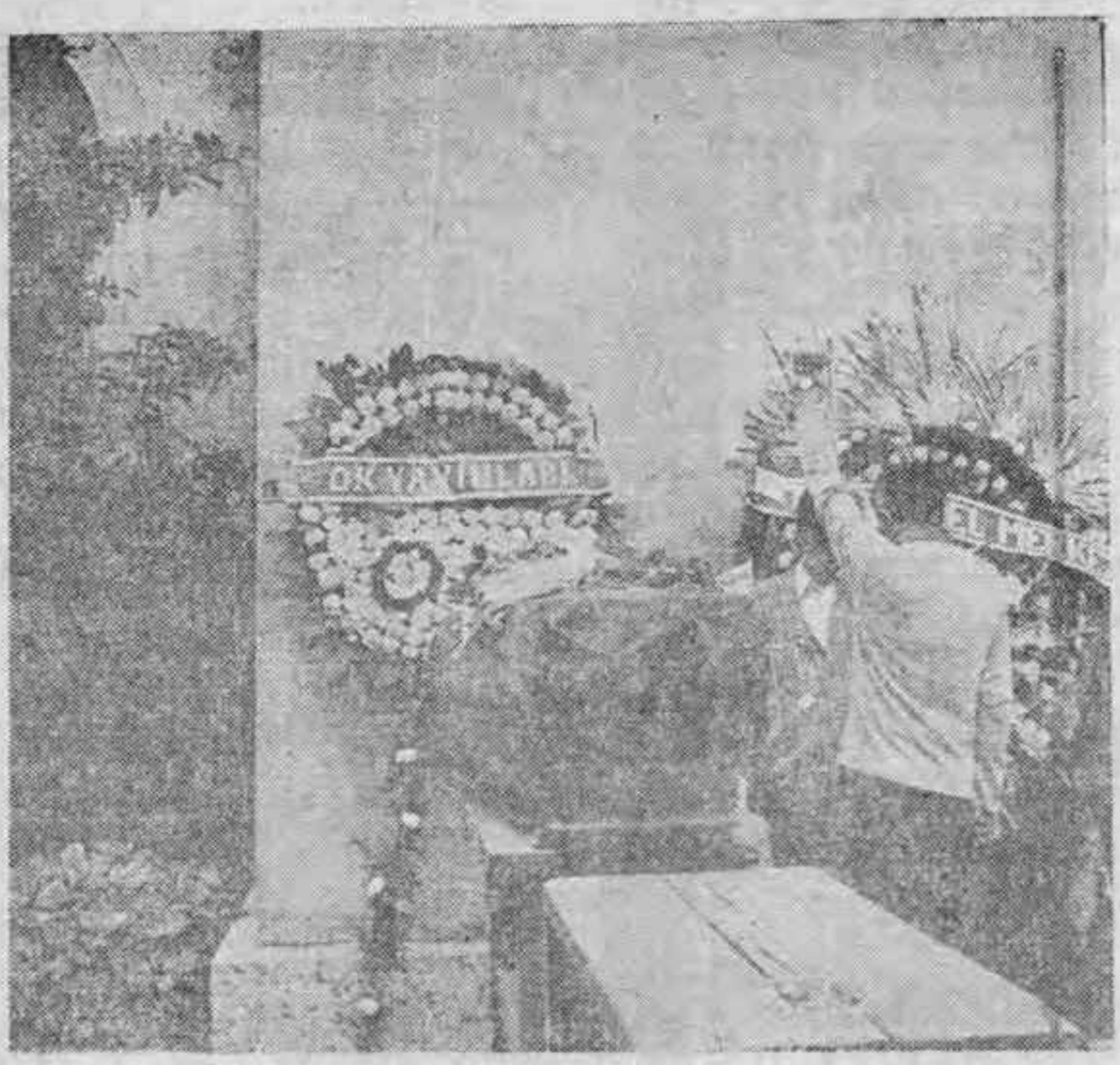
Sapık düşünceler eskiye dönüşü sayıklarken, tam tersi düşünceler de onu topyekûn inkâr etmekte devam edeceklerdir.

Nereye kadar? Bunu zaman gösterecek.

Bununla beraber, menfaat çatışmalarının sona ermesini sağlıyacak olan düzenli bir topluma varmayı mümkün kılacak Eski ve Yeni, İleri yahut Gerilere iltifat edip, aykırı düşenlerin atılmasına taraftarım. Bilimin pırıl pırıl ışığında düzenlenmiş yepyeni bir toplum eski müesseseleri ve onlara bağlı gerilikleri zaten temizleyip tasfiye eder.

(Yeni Ufuklar / Temmuz 1954)

... Orhan Kemal hep anılacaktır,
emekçi edebiyatının yaşayan çizgilerinden...



... ama şu da söylenecektir acıyla:
Orhan Kemal'i kalemiyle yaşatamadık!

Orhan Kemal
(1914 - 1970)

toplu
değerlendirme

ON LİRA